ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ե. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 1 (17)

ՅՈՒՆՈՒԱՐ 2005

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՁԱՀԱԿԻՐ **ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ**

Ե. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 1 (17)

ՅՈՒՆՈՒԱՐ 2005

ԳԱՀԻՐԷ

ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄ

ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ԼԻՄՈՆՃԵԱՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ՝ ՄԵՐԿԵՐ ՄԵԼԻՔԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹԵԱՄԲ ԵՒ ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԵԱՄԲ

Այստեղ հրապարակուող ձեռագիրը կը ներկայացնէ Համբարձում Լիմոնճեանի (1768-1839) գրութիւններուն եւ ստեղծագործութիւններուն ցարդ յայտնի ամենէն ամբողջական ժողովածուն: Ձեռագիրը հայատառ թուրքերէնէ թարգմանուած եւ ծանօթագրուած է Լիմոնճեանի արուեստի խոր գնահատող եւ արժանաւոր հետեւորդ Մերկեր Մելիքի (1854 - 1939) կողմէ:

Լիմոնճեանի ինքնագիր բնագիրներու բացակայութեան պարագային, այս ձեռագիր ժողովածուն կը ստանայ առաջնային բնագիրի ուժ եւ կ'ունենայ բացառիկ կարեւորութիւն:

Այս հրապարակումով կը ներկայացնեմ ձեռագիրի գրական-տեսական մասը ամբողջութեամբ, այլ առիթի թողելով Լիմոնճեանի յօրինումներուն հրապարակումը:

Ա.
ԱԿՆԱՐԿ ԵԴՈՒԱՐԴ ՅԱԿՈԲԵԱՆԻ ՁԵՌԱԳԻՐՆԵՐՈՒՆ ՎՐԱՅ

1993 Նոյեմբեր 21-ին բացումը կը կատարուէր Գահիրէի Ազգային Առաջնորդարանին կից Մարկրիթ-Պայծառ Յակոբեան Մատենադարանին: Նախաձեռնողն էր եգիպտահայ խմբավար Եդուարդ Յակոբեան, որուն նպատակն էր ոգեկոչել իր տիկնոջ՝ Մ. Յակոբեանի մահուան երրորդ տարելիցը:

Բացումին նուիրուած մամուլի նկարագրականին մէջ գրուած է.

«Առանձին հետաքրքրութեամբ թղթատուեցան 19րդ դարուն գործողականաւոր հայ երաժիշտներու (Հ. Լիմոնջեան, Ն. Թաշճեան, Մ. Եկմալեան, Կոմիտաս, Յ. Այվազեան եւ ուրիշներ) եւ մտաւորականներու (Վ. Թէքէեան, Մ. Կիւրճեան, Արշ. Ալպօյաճեան, Օրմանեան եւ ուրիշներ) անտիպ ձեռագիրները:

«Այնտեղ ցուցադրուած էին նաեւ հազուագիւտ հայկական երաժշտական նօթագրուած առաջին պարբերականները (Գ. Երանեանի, Տ. Ջուհաճեանի, Ե. Տնտեսեանի)»[1]:

Յայտարարութիւնը ցնցող էր: Նկատի ունենալով՝ որ այս Մատենադարանը կառուցուած է Ազգային Առաջնորդարանի բակին անկիւնը եւ Յակոբեանի նուիրատուութեամբ պաշտօնապէս սեփականութիւնը դարձած Առաջնորդարանին, յայտարարութիւնն ընթերցելէս քանի մը օր ետք դիմեցի պատասխանատուներուն՝ խնդրելով իբր ընթերցող օգտուիլ Մատենադարանէն: Առաջին պատասխանը եղաւ՝ որ մենք իրաւունք չունինք դուռը բանալու: Յակոբեան խստիւ պատուիրած էր ոչ ոքի մտցնել

ներս: Բայց իմ պնդումներուս տեղի տալով, թոյլատրեցին ինծի մտնել Մատենադարան՝ գաղտնապահութեան նախապայմանով: Յուսախաբութիւնս եղաւ կատարեալ: Մամուլի վերոյիշեալ յիշատակութիւններէն ոչ մէկ բան կը գտնուէր այնտեղ: Ցուցադրուած էին քանի մը հնատիպ գիրքեր, մամուլի հաւաքածոներ եւ մեծ քանակութեամբ նոր ժամանակներու տպագրուած գիրքեր, բայց ոչ երբեք՝ մամուլի յիշատակած երաժիշտներուն, բանաստեղծներուն եւ գրողներուն ձեռագիրներն ու երաժշտական պարբերականները: Ուրեմն, Յակոբեան զանոնք անմիջապէս վերադարձուցած էր իր տունը: Հակառակ իմ պնդումներուս, ոչ ոք փորձեց արձագանգել այս երեւոյթին, ոչ ոք փորձեց պահանջել մամուլով յայտարարուած եւ արդէն Առաջնորդարանին սեփականութիւնը դարձած նիւթերուն վերականգնումը Մատենադարանին մէջ:

Անցաւ երկու ու կէս տարի: 1996 Մարտին Գահիրէ կը ժամանէ Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկոս Արամ Ա.: Մարտ 5-ի երեկոյեան, Գահիրէի Առաջնորդարան կատարած այցելութեան ընթացքին, Ե. Յակոբեանի առաջնորդութեամբ Կաթողիկոսը կ'այցելէ Մարկրիթ-Պայծառ Յակոբեան Մատենադարան: Տակաւին վառ էր այդ ձեռագիրները տեսնելու ցանկութիւնս: Առանց մանրամասնութիւններու մէջ մտնելու, Մարտ 5-ի ուշ երեկոյեան, բարեհաճ անձերու թոյլատրութեամբ կը կարողանամ ձեռք ձգել բանալին, մտնել Մատենադարան եւ գտնել Լիմոնճեանի այստեղ հրապարակուելիք ձեռագիրը, ինչպէս նաեւ Յակոբոս Այվազեանի եւ այլ ձեռագիր նիւթեր (այս բոլորին նկարագրութիւնը պիտի տամ ստորեւ): Առաջնորդարանի պատասխանատուներուն համաձայնութեամբ, ցուցադրուած բոլոր ձեռագիրները՝ որոնք համախմբուած էին մէկ դարանի վրայ, նոյն երեկոյեան կարողացայ դուրս հանել Մատենադարանէն եւ պատճենահանել: Ամբողջ գիշերը արթուն մնալէ եւ արձանագրութիւններ ու համակարգիչային յաւելեալ պատճեններ կատարելէ ետք, վաղ առաւօտեան բոլոր նիւթերն արդէն վերադարձուցած էի իրենց տեղերը: Բնականաբար, ոչ ոքի հաղորդելու նախապայմանը պատճառ հանդիսացաւ պատճենած նիւթերուս աւելորդ կուտակումը տանս մէջ: Կաթողիկոսի այցելութեան նկարագրականին մէջ, մամուլը պիտի գրէր՝ թէ այդ օրը «ցուցադրուած էին Կոմիտաս Վարդապետի, Հայ նոր խազագրութեան գիտարար Համբարձում Լիմոնճեանի, Մակար Եկմալեանի, Նիկողոս Թաշճեանի, Յակոբոս Այվազեանի, Արամ Խաչատրեանի եւ այլ մշակութային գործիչներու ինքնագիրները»[2]: Կոմիտաս Վարդապետի, Եկմալեանի եւ Թաշճեանի ձեռագիրներ չկրցայ գտնել այնտեղ, մինչդեռ՝ ինչպէս նշեցի, կային ուրիշ ձեռագիրներ, իսկ Խաչատրեանէն ցուցադրուած էին լոկ ստորագրութիւններ կրող գիրքեր: Մամուլի միջոցով բարձրաչրինդ հրապարակօխութի՞ւն: Հաւանաբար՝ այո՛: Մանաւանդ որ *Ջահակիրի* յօդուածը անստորագիր էր եւ մամուլ հասած էր տպագրութեան համար պատրաստ վիճակով: Յաջորդ օրը ինծի տեղեկացուցին՝ որ Յակոբեան մեծ պայուսակով մը դուրս կ'ելլէր Մատենադարանէն:

Մարտ 5-ին ցուցադրուած եւ իմ կողմէս պատճենահանուած ձեռագիրներուն ամբողջական ցուցակը հետեւեալն է.

1.-Լիմոնճեանի գործերը, գրուած Մերկեր Մելիքի ձեռագիրով, որ այս հրապարակումին նիւթն է:

2.-Յակոբոս Այվազեանի չարականներու ձեռագիր, Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Քանի մը էջ կը կրէ կնիք՝ «ՅԱ 1910»: Ձեռագիրին տուեալներն են. Խորագիր՝ տետրակ բ.: Հեղինակ՝ Յակոբոս Այվազեան: Թուական՝ 10 Փետրուար 1886: Վայր՝

նշուած չէ, հաւանաբար՝ Արմաշ: Թերթ՝ 67 + 2 անջատ թերթեր: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Չափ՝ 13.1x20 սմ.: Նկատելի է՝ որ տիտղոսաթերթին եւ կնիքին թուականները տարբեր են: Թէեւ կը գտնուին Այվազեանի կնիքը եւ անունը, դժուար է սահմանել ձեռագիրին ինքնութիւնը: Ձեռագիրը համեմատելով Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Յակոբոս Այվազեանի դիւանի թիւ 3-ին մէջ պահուող Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ գրուած հոգեւոր երգերու ինքնագիր ժողովածուին հետ, դժուար չէ ձեռագիրներուն միջեւ նկատել տարբերութիւններ:

3.-Շարականներ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Կը պակսին առաջին 4 էջերը եւ տիտղոսաթերթը, ուրեմն նաեւ խորագիրը, թուականը, գրիչը: Առաջին դատարկ էջին վրայ Եղուարդ Յակոբեան գրած է՝ «Տ. Սահակ քհ. Շաքարեանէն. Հ. Չէրչեանի ձեռագիրէն ընդօրինակեց Գառնիկ Բապուչեան պարտիզակցի. 1893»: Ձեռագիրին մասնելի տուեալներն են. Թերթ՝ 74: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Մեծութիւն՝ 15.7x19.6 սմ.: Կը կրէ կնիք՝ «Սահակ Ա. Քահանայ Շաքարեան, Գահիրէ, 1940»: Յետագային Յակոբեան աւելցուցած է երկրորդ կնիք մը՝ «Գահիրէի Հայոց Առաջնորդարան, Մատենադարան Մարկրիթ-Պայծառ Յակոբեան»:

Թիւ 2 եւ 3-ը կը բովանդակեն հայ հոգեւոր երգեցողութեան Արմաշի դպրոցի տարբերակները եւ կը հարստացնեն Երեւանի Մաշտոց Մատենադարանի եւ Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Արմաշի դպրոցի ձեռագիրները:

4.-Շարականներ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Ձեռագիրին տուեալներն են. Խորագիր՝ Հոգեշունչ երգեցողութիւնք: Թուական՝ 1915 Յունուար 1: Վայր՝ Կ. Պոլիս, Բերա - Բանկալթի: Թերթ՝ 70: Գրիչ՝ Լեւոն Սիրունեան, Ս. Գր. Լուսաւորիչ Դպրաց դասու անդամներէն: Գրչատեսակ՝ ձայնանիշերը՝ տուշագիր, բառերը՝ կարմիր մելան: Մեծութիւն՝ 18.9x27.6 սմ.: Ե. Յակոբեան աւելցուցած է կնիք մը՝ «Գահիրէի Հայոց Առաջնորդարան, Մատենադարան Մարկրիթ-Պայծառ Յակոբեան»: Ձեռագիրը կը ներկայացնէ Պոլսոյ յայտնի տաճարի տարբերակները եւ ուսանելի է նախաեղեռնեան շրջանի արեւմտահայ այդ կեդրոնի հոգեւոր երգեցողութեան տարբերակի առումով:

5.-Շարականներ՝ գրուած եգիպտահայ նախկին դպրապետ Ղազարոս Ղազարոսեանի ձեռագիրով: Միեւնոյն շարականը գրուած է թէ՛ հայկական ձայնանիշերով եւ թէ՛ եւրոպական: Տիտղոսաթերթին վրայ Յակոբեան աւելցուցած է՝ «Նուէր՝ Ղազարոս Ղազարոսեանէ ամուսնութեանս առթիւ 1962»: Ձեռագիրին տուեալներն են. Թերթ՝ 67: Գրիչ՝ Ղազարոս Ղազարոսեան: Գրչատեսակ՝ կապոյտ մելան: Մեծութիւն՝ 24.4x33 սմ.: Յակոբեան աւելցուցած է կնիք մը՝ «Գահիրէի Հայոց Առաջնորդարան, Մատենադարան Մարկրիթ-Պայծառ Յակոբեան»: Ձեռագիրը կարեւոր նշանակութիւն ունի Ղազարոս Ղազարոսեանի դպրապետած ժամանակաշրջանի (1922-1960) եգիպտահայ հոգեւոր երգեցողութեան ուսումնասիրութեան համար, քանզի ցարդ անյայտ է գաղութի այդ եռուն շրջանի երգեցողութեան բնոյթը, իսկ Ղազարոսեանի ձեռագիրներէն այլապէս լոկ բեկորներ հասած են մեզի:

6.-Ղազարոս Ղազարոսեանի անձնական թղթածրարը, ուր կը գտնուին իր կենսագրութեան հետ կապուած խիստ կարեւոր փաստաթուղթեր: Անփոխարինելի աղբիւր է Ղազարոսեանի ուշացած կենսագրութիւնը պատրաստելու համար:

Առաջնորդարանին պայմանը պիտի նշանակէր՝ որ այս բոլոր պատճենները յաւակեաց պահուէին քովս, չկարողանալով օգտագործել զանոնք, ոչ ալ նոյնիսկ իրաւունք ունենալ յիշատակել անոնց գոյութեան մասին, մինչեւ 2004 Փետրուար՝ երբ

ծանր ու երկարատեւ հիւանդութենէ ետք կը մահանար Յակոբեան:

Իր մահէն ետք, Յակոբեանի ունեցուածքը կը տնօրինէ Լոս Անճելըսէն յատուկ ժամանած քոյրը՝ տիկ. Անժէլ Յակոբեան, որ ժառանգութիւնը ինքնակամօրէն կը բաժնէ չորս ուղղութեամբ.

ա.-Խումբ մը նիւթեր կը հաւաքէ սնտուկներու մէջ՝ դեսպանատան միջոցով ուղարկելու համար Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան: Լաւագոյն որոշում մըն է ասիկա: Յետագային ինծի յանձնուեցաւ սնտուկներուն բովանդակութիւնը նկարագրող ընդհանուր ցուցակ մը, ուր, բարեբախտաբար կը գտնուէին 1996-ին ձեռք բերած եւ վերը յիշած բոլոր ձեռագիրներուն անունները: Այնտեղ էին նաեւ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ գրուած հոգեւոր երգերու ձեռագիրներ, գրուած անծանօթ անձերու կողմէ: Անոնք մաս պէտք է կազմեն այն հարիւրաւոր ընդօրինակութիւններուն, զորս ժամանակին անձնական-կիրառական նպատակներով կը կատարէին դպրաց դասերու անդամներ կամ պարզապէս պատահական մարդիկ, որով ձայնագրութիւնները կը դադրին ունենալէ գիտական-տարբերակային ինքնուրոյն դրոշմ: Բայց միւս կողմէն, դարձեալ խօսք չկայ Կոմիտաս Վարդապետի, Եկմալեանի եւ Թաշճեանի ձեռագիրներուն, ինչպէս նաեւ Զուհաճեանի եւ Երանեանի երգարաններուն ու գրական ձեռագիրներուն (Թէքէեան, Կիւրճեան, Ալպօյաճեան, Օրմանեան) մասին:

բ.-Այլ նիւթեր սնտուկներով նուէր կու տայ Գահիրէի Առաջնորդարանի Թորգոմեան Մատենադարանին: Շնորհիւ Եգիպտոսի Առաջնորդական Տեղապահ՝ Հոգչ. Տ. Աշոտ Վրդ. Մնացականեանի, Քաղաքական Ժողովի ատենապետ՝ տիար Պերճ Թէրզեանի եւ Թորգոմեան Մատենադարանի գրադարանավար՝ Ասպետ Արթինեանի բարեհաճ թոյլտուութեան, առիթ կ՚ունենամ ծանօթանալու այդ սնտուկներու բովանդակութեան: Կը գտնուին բազմաթիւ տպագիր գիրքեր՝ ոմանք ծայր աստիճան քայքայուած վիճակի մէջ: Բայց ոչ մէկ Կոմիտաս, Եկմալեան, *Քնար Հայկական* կամ միւս գրական ձեռագիրները: Ահաւասիկ այս ձեռագիրներուն ցանկը.

1.-Նիկողոս Թաշճեանի յօրինած 13 երգ՝ միաձայն, եւրոպական ձայնանիշերով: Ինքնագիրը անյայտ է: Ասիկա չի կրնար Յակոբեանի յիշատակած Թաշճեանի ձեռագիրն ըլլալ, քանի որ ինքնագիրի ինքնութեան մասին ոչ մէկ վկայակոչում կայ: Տիտղոսաթերթը մատիտով խորագրուած է Յակոբեանի կողմէ եւ թուագրուած՝ 1861: Բուն ձեռագիրին տուեալներն են. Թերթ՝ 4: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Մեծութիւն՝ 25.5x34.5 սմ.: Թուղթերը խիստ մաշած են:

Երգերը խորագրուած չեն: Քանի մը հատին համար նշուած են բանաստեղծներուն անունները:

Ահաւասիկ այս երգերը՝ ըստ բանաստեղծութիւններու առաջին բառերուն.

«ՈՀ մեր ախոյեան»

«Ողջոյն օրեր ձեզ օրեր», խօսք՝ Ն. Մեզպուրեանց

«Թէ ի հրացան», բանաստեղծի անունին տեղը պատռած է

«Իմ սիրելի զաւակունքս»

«Ով սգապատ»

«Յուսամք տակաւին», խօսք՝ Գ. Ռշտունի

«Ով որ անեղ աջովդ», խօսք՝ Խորէն Եպս. Նար-Պէյ

«Մեռիք ալ մեռիք անգութ ւ՚անողոք», խօսք՝ Ներսէս Ս. Մ.

«Ելէք ի հանդէս», խօսք՝ Գ. Ռշտունի
«Եւ դու հոգիդ որ գտխեզերս», խօսք՝ Ն. Ե. Վարժապետեան
«Ընկերք յաղթութեան ժամն է արդ հասեր»
«Մինչեւ երբ կ'ապրիք անգութ ու անողոք», խօսք՝ Վահրամ
«Երբ գերաբունէին ակնարկ»

2.-Հոգեւոր երգերու գրառումներ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ, պոլսական զարդոլորուն ոճով: Ձեռագիրը, վայրը եւ թուականը՝ անյայտ, որով բնագիրը գերծ կ'ըլլայ գիտական արժէքէ: Ձեռագիրին տուեալներն են. Խորագիր՝ չկայ: Թերթ՝ 44: Գրչատեսակ՝ մանուշակագոյն մելան: Մեծութիւն՝ 20.5x16.2 սմ.:

Երեք տեղ միայն յիշուած է երգի հեղինակի անուն.
«Ամէն Հայր սուրբ», Ջէրչեան, խիչաք
«Տէր ողորմեա», Մեհտէրեան
«Ամէն եւ ընդ հոգւոյդ քում», եղանակ բուսելիք, Մերկեր Մելիք

Ասոնք հետաքրքրական նիւթ են յիշեալ երեք հեղինակաւոր երաժիշտները ուսումնասիրողին համար:

3.-Հոգեւոր երգեր՝ գրուած Ղազարոս Ղազարոսեանի ձեռագիրով Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Անոնք տետրակէ մը անջատուած թերթեր են, առանց տիտղոսաթերթի: Կը պակսին առաջին էջերը: Ձեռագիրին տուեալներն են. Թերթ՝ 8: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Մեծութիւն՝ 16.8x21.9 սմ.: Կարեւոր է Ղազարոսեանի եւ Գահիրէի հոգեւոր երգեցողութեան ուսումնասիրութեան առումով:

4.-Սկսուածքներ՝ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Ձեռագիր, թուական, վայր յայտնի չեն, որով ան կը զրկուի գիտական արժէքէ: Վերջին էջին վրայ կայ Ովբեստես Պ. Գարակէօզեանի անունը: Ձեռագիրին տուեալներն են. Թերթ՝ 10: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Մեծութիւն՝ 21x15.3 սմ.:

5.-Հայ Արդի Ձայնագրութեան ձեռագիր դասագիրք, օսմանեան մաքամներու նմանողութեամբ ձայնագրուած եղանակներու մեծաքանակ օրինակներով: Ձեռագիր, թուական, վայր յայտնի չեն: Ձեռագիրին տուեալներն են. Թերթ՝ 18: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Մեծութիւն՝ 17.1x22.7 սմ.:

6.-Հոգեւոր երգերու ժողովածու Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ եւ ձայնեղանակներու մաքամային նշումներով: Ձեռագիր, թուական, վայր յայտնի չեն: Ձեռագիրին տուեալներն են. Թերթ՝ 116: Գրչատեսակ՝ սեւ եւ մանուշակագոյն մելան: Մեծութիւն՝ 16x20.2 սմ.:

7.-Հայ Արդի Ձայնագրութեան ոչ-ամբողջական դասընթացք: Առաջին էջին վրայ ձեռագիրի հեղինակ-սեփականատիրոջ կողմէ աւելցուած է մակագրութիւն մը, գրուած Օրթաքէօյի մէջ, 22 Մարտ 1910-ին: Անկարելի է ստորագրութիւնը կարդալ, որով սեփականատիրոջ անունը կը մնայ անյայտ: Իսկ մակագրութիւնը յստակ է, եւ կը հաղորդէ՝ թէ «1867 Փետրվ. Մարտում իբր մի ամիս կամ քիչ աւելի ձայնագրութեան դաս առի տիրացու Համբարձում Ջէրչիեանէն ի Բերա թուրքերէն եւ այս կանոն ու եղանակներով: Արդէն Երանեան եւ Թաչճեան, եւ աւելի եւս էջմիածին խսպառ հայացուց ձայնագրուածը եւն: [Ստորագրութիւն]

1910 Մարտ 22

Օրթաքէօյ»

Ձեռագիրին տուեալներն են. Թերթ՝ 4: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Մեծութիւն՝

13.2x20.6 սմ.:

Հետաքրքրական է իբրեւ Համբարձում Չէրչեանի դասաւանդումի համակարգ, թէեւ Չէրչեան 1861-ին իր դասընթացքները արդէն տպագրած էր *Քնար Հայկականին* մէջ:

8.-Մէհտէրեանի ձեռագիրը՝ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Ձեռագիրին տուեալներն են. Խորագիր՝ Տէր ողորմեա. Եղ. Սուզինաք: Թուական՝ 31 Օգոստոս 1914: Վայր՝ Գրնալը կղզի: Թերթ՝ 1: Գրիչ՝ Գրիգոր Մէհտէրեան: Գրչատեսակ՝ մատիտագիր: Մեծութիւն՝ 13.5x21 սմ.: Մէհտէրեանի ձեռագիրն ըլլալը ձեռագիրին վրայ յիշատակած է Յակոբեան:

9.-Հայ եկեղեցական երաժշտութեան մասին ուսումնասիրութիւն, գրուած Ա. Գոլոյեանի կողմէ: Հիմնական միտքն է՝ բարեկարգել հայկական ձայնեղանակները եւրոպականի նմանողութեամբ, ջնջել կամ փոխել քանի մը ձայնեղանակ: Ընդհանուր առմամբ, դրոյթները զուրկ են գիտական այժմէականութենէ, բայց կարեւոր են իմանալու որոշ շրջանի մը ընդհանրացած մտածողութիւնը: Ձեռագիրին տուեալներն են. Խորագիր՝ Նկատողութիւններ հայ եկեղեցական երաժշտութեան բարեկարգութեան մասին: Թուական՝ 25 Դեկտեմբեր 1925: Թերթ՝ 22 թերթ + 2 թերթ կողք: Գրիչ՝ Ա. Գոլոյեան: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Մեծութիւն՝ 15.4x21.1 սմ.:

10.-Երեք ձեռագիր՝ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ, որոնք կը բովանդակեն Փեշրէֆներ եւ Շարգիներ: Երեքին ալ ձեռագիրները, թուականները եւ վայրերը անյայտ են:

Թորգոմեան Մատենադարանի սեփականութիւնը դարձած այս ձեռագիրները լաւ կ'ըլլայ եթէ առաքուին Երեւան:

գ.-Ըսուեցաւ՝ որ Յակոբեանի նիւթերէն մաս մը տիկ. Անժէլ ուղարկած է Լոս Անճելըս:

դ.-Ըսուեցաւ նաեւ՝ որ աղբահաւաք մը մեծ քանակութեամբ աղբ փոխադրեց իր տունէն: Յոյսով եմ՝ որ այստեղ կարեւոր նիւթեր ընդգրկուած չըլլան:

2004 Փետրուարէն սկսեալ, արդէն Մարկրիթ-Պայծառ Յակոբեան Մատենադարանին մուտքը կը դառնար մատչելի բոլորին: Անմիջապէս ըսեմ՝ որ թէեւ թէ՛ այս եւ թէ՛ Թորգոմեան Մատենադարանները ենթակայ են միեւնոյն Առաջնորդարանի տնօրինութեան, սակայն անոնք Առաջնորդարանի տարածութեան մէջ կը գրաւեն երկու տարբեր վայրեր: Թորգոմեան Մատենադարանին կապակցութեամբ յիշատակած նոյն բարեացակամ անձերուն գիտակցութեամբ, քանի մը ամիս առաջ կը մտնեմ Մարկրիթ-Պայծառ Յակոբեան Մատենադարան: Հնատիպ ու նորատիպ գիրքերը իրենց տեղն են: Բայց ո՛չ մէկ ձեռագիր: Ինչպէս նչեցի՝ առ նուազն տեղեկացայ, որ 1996-ին պատճենահաւնած եւ վերը ցուցակագրած ձեռագիրներս պիտի առաքուին Երեւան: Իսկ մամուլի մէջ յիշատակուած միւս նիւթերուն ճակատագիրը առ այժմ կը մնայ անյայտ:

Բ.
ՄԵՐԿԵՐ ՄԵԼԻՔԻ ՁԵՌԱԳԻՐԸ

ԲՆՈՅԹԸ

Հրապարակումիս մէջ ներկայացուելիք ձեռագիրը այն է՝ զոր կարողացայ պատճենահանել 1996-ին: Ան այսօր իր ուղին բռնած պէտք է ըլլայ դէպի Երեւան, Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան:

Ձեռագիրն ամբողջութեամբ գրուած է Մերկեր Մելիքի ինքնագիրով, Գահիրէ, 1917-20: Մելիք այս տեղեկութիւնները յստակօրէն նշած է տիտղոսաթերթին վրայ: Տիտղոսաթերթի ամբողջական խորագիրն է՝ *Պապա Համբարձում առաջին, եւ իւր գործերը. Գրեցի Եգիպտ, Գահիրէ 1917-20. Մերկեր Մելիք*:

Ձեռագիրը տետրակ մըն է՝ կազմուած 110 թերթէ, որուն մէջ աւելցուած են 7 անկախ թերթեր, այսինքն՝ թերթերուն ընդհանուր քանակն է 117: Բոլոր թերթերուն չափն է՝ 14.3 x 20 սմ.: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Թերթերը բաւական մաշած են եւ մեծ մասամբ իրարմէ անջատուած: Տետրակին էջերը համարակալուած են Մելիքի կողմէ՝ 1-480, որմէ կ'իմանանք թէ կան բազմաթիւ պակաս թերթեր: 7 անջատ թերթերը չեն համարակալուած Մելիքի կողմէ, որոնց համար համարակալում մը աւելցուցած է Յակոբեան:

Լիմոնճեանի թուրքերէն բնագիրը կամ Մելիքի թուրքերէն ընդօրինակութիւնը տակաւին չեն յայտնաբերուած:

Իր բովանդակութեամբ, ձեռագիրը կը բաժնուի երկու անհաւասար մասերու: Փոքրիկ առաջին մասը (Ձ 3-11, Ծ 88-91)[3] Մելիքին կողմէ հաւաքուած ու շարադրուած տեղեկութիւններ են Լիմոնճեանի կենսագրութեան մասին: Բաւական ծաւալուն է երկրորդ մասը (Ձ 12-էն մինչեւ վերջ, Ծ 91-122), ուր տեղադրուած են Լիմոնճեանի աշխատութիւններն ու ստեղծագործութիւնները՝ Մելիքի ծանօթագրութիւններով:

Ահաւասիկ ձեռագիրին բովանդակութիւնը.

էջ 1 (Ծ 85-86), տիտղոսաթերթ:

էջ 2 (Ծ 87), սոսնձուած էջ մը, որ կը բովանդակէ Լիմոնճեանի «Յարեաւ Քրիստոս»-ի նօթագրութիւնը Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ, գրուած Լիմոնճեանի ձեռագիրով:

էջ 3-11 (Ծ 88-91), Լիմոնճեանի կենսագրութիւնը՝ գրուած եւ քաղուած Մելիքի կողմէ: Ունի քանի մը ենթամաս.

ա.-էջ 3-6 (Ծ 88), Տեղեկութիւններ Լիմոնճեանի ծնունդին մասին:

բ.-էջ 6-11 (Ծ 89-90), Լիմոնճեանի պատանեկութիւնը եւ հասունութիւնը:

գ.-էջ 11 (Ծ 90), Լիմոնճեանի որդիներուն անունները:

դ.-էջ 11 (Ծ 90-91), Լիմոնճեանի գլխաւոր աշակերտներուն անունները:

էջ 12-480 (Ծ 91-122), Լիմոնճեանին գործերը: Ասիկա ամենէն ընդարձակ եւ ամենակարեւոր գլուխն է, ուր Մելիքի թարգմանութեամբ եւ ընդօրինակութեամբ կը ներկայացուին Լիմոնճեանին գործերը: Ունի հետեւեալ ենթամասերը.

ա.-էջ 12-14 (Ծ 91-92), նախաբան, գրուած Մելիքի կողմէ:

բ.-էջ 15-24 (Ծ 92-95), Լիմոնճեանի ինքնակենսագրութիւնը, հայատառ թուրքե-

րէն բնագիրէն արեւմտահայերէնի թարգմանուած Մելիքի կողմէ:

գ.-էջ 25-35 (Մ 96-117), Լիմոնճեանի տեսական ուսումնասիրութիւնը Հայ Արղի Ձայնագրութեան մասին («Ուսումնաձեւ»), հայատառ թուրքերէն բնագիրէն արեւմտահայերէնի թարգմանուած Մելիքի կողմէ:

դ.-էջ 35-45 (Մ 116-122), Մելիքի կարծիքներն ու ծանօթագրութիւնները «Ուսումնաձեւ»-ի դրոյթներուն մասին:

ե.-էջ 53-480 եւ առանձին 7 թերթեր, Լիմոնճեանի ստեղծագործութիւնները՝ Հայ Արղի Ձայնագրութեամբ, ընդօրինակուած Մելիքի կողմէ:

Ձեռագիրը ոչ մէկ յիշատակութիւն ունի Լիմոնճեանի բնագիրներու թուականներուն մասին:

Հրապարակումիս մէջ անփոփոխ պահպանեցի Մելիքի ուղղագրութիւնն ու կէտադրութիւնը:

Փակագիծի մէջ գրուած բոլոր բառերն ու նախադասութիւնները Մելիքինն են:

Թարգմանական հատուածներուն մէջ, որոշ բառեր Մելիք գրած է բուն գրութեան վերի կողմը, երբեմն ալ՝ վարը: Այս բառերը ընդօրինակեցի կցագիծ փակագիծերու մէջ՝ { } եւ դրի գլխաւոր բառէն ետք:

Մելիք անպայմանօրէն չէ զանազանած փակագիծի մէջ վերցուցած եւ տողավերեւը գրած բառերուն միջեւ իմաստային տարբերութիւններ: Ընդհանուր առմամբ, երկու գրելաձեւերը միասին ունին երեք բովանդակութիւն.

ա.-Հայատառ թուրքերէն բառեր: Անոնք կը հանդիսանան Լիմոնճեանի բուն բնագիրին մէջ օգտագործուած բառերը, զորս Մելիք նախընտրած է յիշատակել իր կողմէ կատարած հայերէն թարգմանութեան զուգընթաց, հաւանաբար փարատելու համար որեւէ իմաստային անճշդութիւն կամ երկուութիւն:

բ.-Թարգմանած բառերուն հայերէն հոմանիշները: Նախանձախնդիր Լիմոնճեանի բնագիրին ճշգրիտ թարգմանութեան, եւ հաւանաբար չկրնալով ընտրել յարմարագոյն թարգմանութիւնը՝ Մելիք նախընտրած է ներկայացնել թարգմանական աւելի քան մէկ կարելիութիւններ:

գ.-Խնդրոյ առարկայ բառին կամ իմաստին յստակում-բացատրութիւն՝ աւելցուած Մելիքի կողմէ:

Ձեռագիրին սակաւաթիւ պակաս գիրերը՝ արդիւնք ձեռագրական վրիպակի կամ թերթի մաշուածութեան, վերականգնեցի ուղղանկիւն փակագիծերու մէջ [ ]: Նոյն փակագիծին մէջ ընդունած եմ նաեւ իմ կողմէս գլխագիր փոխուած այն տառերը՝ որոնք ձեռագիրին մէջ անուշադրութեան պատճառով մնացած են փոքրագիր:

Խուսափեցայ բնագիրի հրապարակումին զուգահեռ աւելցնել ծանօթագրութիւններ, որպէսզի անոնք չխառնուին Մելիքի տողատակի եւ այլ ծանօթագրութիւններուն հետ: Հետեւաբար, ծանօթագրութիւններս յիշատակեցի այստեղ:

ՄԵՐԿԵՐ ՄԵԼԻՔ

Ո՞վ է Մերկեր Մելիք՝ բուն անունով Մելիք Մերկերեան: Իր մասին պահպանուած են խիստ սակաւաթիւ կենսագրական տուեալներ:

Գրիգոր Պասմաճեան՝ Մելիքին նուիրուած իր յօդուածին մէջ (Գահիրէ, 1964), կը յայտարարէ՝ որ իր տրամադրութեան տակ ունի «փոքրիկ թղթածրար մը, որ կը

պարունակէ երեք անջատ գրութիւններ, որոնք կը խօսին Մելիքի կեանքին ու երաժշտական գործունէութեան մասին»[4]: Աւելորդ է հարցնել թէ ուրկէ իրեն հասած է այս արժէքաւոր թղթածրարը եւ հիմա ալ յուզուիլ անոր անյայտ ճակատագիրին վրայ: Միայն ըսեմ՝ որ Պասմաճեան կու տայ Մելիքին կենսագրութեան մասին ցարդ մատչելի ամենաչատ տեղեկութիւնները:

Ըստ յօդուածագիրին, ան ծնած է Պոլիս, 1854-ին: Նախնական կրթութիւնը թաղային դպրոցի մը մէջ առնելէ ետք, 12 տարեկանին անցած է գործի ասպարէզ՝ իր չքաւոր ծնողքին նիւթապէս օգնելու համար: Պզտիկուց յատուկ սէր ցուցաբերած է արեւելեան եւ հայ եկեղեցական երաժշտութեան հանդէպ: Աշակերտած է Համբարձում Չէրչեանին[5]:

Իր երգերը արժանացած են Խրիմեան Հայրիկի եւ Մատթէոս Իզմիրլեանի գնահատութեան:

1913-ին հաստատուած է Գահիրէ, ուր իր ապրուստը ապահոված է դասաւանդելով արեւելեան երաժշտութիւն: 1923-ին բեմադրած է իր հեղինակած *Ուխտուննոց փեսան* երգախառն թատրերգութիւնը՝ զոր ***Թատրերգիրք*** անուանելով հրատարակած է 1932-ին: Կեանքի վերջաւորութիւնը անցուցած է խեղճ պայմաններու մէջ, ազգին կողմէ պատսպարուելով Հելուան, ուր մահացած է 1939 Նոյեմբեր 13-ին: Թաղուած է Գահիրէի Մարմինայի Ազգային Գերեզմանատունը:

Պատրաստած է ձայնագրեալ ձեռագիր ժամագիրք մը եւ Տաղարան մը, Լիմոնճեանի ինքնակենսագրութեան թարգմանութիւնը հայերէնի, եւ 1964-ին արդէն կորսուած համարուող ջութակի դասագիրք մը: Ունի շուրջ 300 արեւելեան յօրինումներ: Կատարած է նուագարաններու վերաբերեալ հետքրքրական գիտարարութիւններ[6]: Ե. Յակոբեան կ'աւելցնէ նաեւ ***Քնարերգական հաւաքածոյ*** խորագիրով տպագրուած գիրքը[7]:

1962-ին, Ե. Յակոբեան այսպէս կը գրէր Մելիքի ձեռագիրներուն մասին.

«Հմուտ հայ եկեղեցական երաժշտութեան եւ հայ նոր ձայնագրութեան՝ իր կազմած ձեռագիր բազմահատոր հաւաքածոները իր մահէն վերջ ցրուած են քիչ մը ամէն տեղ: Մի քանիները յետագային նպարավաճառներու քովէն գտնուեցան:

«Մերկեր Մելիքի ձեռագիրներէն կարեւոր մաս մը ստոյգ կորուստէ փրկած է Արժ. Տէր Սահակ Քհ. Ծաքարեան: Այդ ձեռագիրներուն մէջ կը գտնուի քննական եւ բացատրական ժամագիրք մը որ պատմական մեծ արժէք կը ներկայացնէ»[8]:

Պասմաճեանի եւ Յակոբեանի յիշատակած ժամագիրք, Տաղարան եւ «նպարավաճառներու քովէն» գտնուած անանուն ձեռագիրներուն ճակատագիրը այսօր կը մնայ անյայտ:

Բայց Պասմաճեան կը նշէ նաեւ՝ որ Մելիք «Տաճկերէնէ հայերէնի վերածած է հայ ձայնագրութեան հեղինակ Պապա Համբարձում Լիմոնճեանի ինքնակենսագրութիւնը, որ կորուստէ փրկուած է ու կը գտնուի Տ. Սահակ Հօր [Տէր Սահակ Քհ. Ծաքարեան, Հ. Ա.] մօտ»[9]: Ահաւասիկ այս ձեռագիրն է՝ որ 1960-ականներու առաջին կէսին, Սահակ Քահանայի Եգիպտոսէն մեկնումէն ետք, կը դառնայ Ե. Յակոբեանի սեփականութիւնը: Այս ձեռագիրն է՝ զոր կը ներկայացնեմ ներկայ հրապարակումիս մէջ: Նշեմ՝ որ ասիկա ծաւալուն եւ բազմաբովանդակ ձեռագիր մըն է, եւ ոչ միայն «ինքնակենսագրութիւն» մը՝ ինչպէս յիշած է Պասմաճեան: Ձեռագիրին մէջ կը գտնուին հայերէն եւ ֆրանսերէն կնիքներ՝ «ՍԱՀԱԿ ՔՀՆՅ. ԾԱՔԱՐԵԱՆ» եւ "PÈRE

SAHAG CHAKARIAN" անուններով, որոնք կը վկայեն ձեռագիրին սեփականութիւնը Սահակ Քահանային:

Այս ձեռագիրին մէջ, Մելիք կը յիշատակէ նաեւ իր կողմէ յօրինած «ուսումնագրքեր»-ու կամ «ձայնագրագիտական գրքերու» մասին եւ կը նշէ որ ինք այժմ կ'աշխատի անոնց վրայ, որոնք պիտի կազմեն «8-10 հատոր դասագրքեր» եւ պիտի պարունակեն հայկական ձայնեղանակներու, Հայ Արդի Ձայնագրութեան եւ հայկական երաժշտութեան մասին հետազօտութիւններ (Ձ 36, 39 եւ 44, Ծ 116, 119 եւ 122): Ասոնց ճակատագիրը եւս անյայտ է:

Գ.
ՁԵՌԱԳԻՐԻՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆԸ

ԼԻՄՈՆՃԵԱՆԻ ԻՆՔՆԱԳԻՐԸ (Ձ 2, Ծ 87)

Ձեռագիրը կը բացուի սոսնձուած թերթով մը, որ կը բովանդակէ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ «Յարեաւ Քրիստոս» մեղեդին՝ խորագրուած *Կիուլզար*: Նոթագրութեան վերջաւորութեան Մելիք աւելցուցած է՝ «իրեն [իմա՝ Լիմոնճեանի, Հ. Ա.] ձեռագիրն է: Մ. Մ.»: Իսկ լուսանցքին գրած է՝ «Կիւլիզար եղանակի կանոնին ճշդիւ համաձայն չէ»:

Ուրեմն, Մելիք փափաքած է աշխատութիւնը սկսիլ Լիմոնճեանի ինքնագիրի մը ցուցադրութեամբ: Հրապարակումիս մէջ, այս ձեռագիրին պատճենը տեղադրեցի իր ճիշդ հերթականութեան մէջ:

Լիմոնճեանի երաժշտական յօրինումներու ինքնագիր բնօրինակներ տակաւին պէտք է յայտնաբերուին: Ա. Հիսարլեան կը պատճենէ երկու «Յարեաւ Քրիստոս»-ի ձեռագիրներ՝ հաստատելով թէ անոնք Լիմոնճեանի ինքնագիրներն են[10]: Իրօք, անոնց ինքնագիրները նման են Մելիքի պահպանած ձեռագիրին: Ո՛չ Մելիք եւ ո՛չ ալ Հիսարլեան կը նշեն իրենց տրամադրութեան տակ եղած բնագիրներու աղբիւրին մասին:

ԼԻՄՈՆՃԵԱՆԻ ԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹԻՒՆԸ (Ձ 3-11, Ծ 88-91)

Այս բաժինին մէջ Մելիք փորձած է համախմբել Լիմոնճեանի կենսագրութեան հետ կապուած իրեն մատչելի բոլոր տուեալները:

«Համբարձում հայրիկ Ա.ի ծնունդի մասին քաղած տեղեկութիւններս» (Ձ 3-6, Ծ 88) խորագիրով առաջին ենթամասին մէջ կը փորձէ ճշդել Լիմոնճեանի ծննդեան թուականը եւ կանգ կ'առնէ Լիմոնճեանի հետ կապուած երկու կարեւոր ձեռագիրներու յիշատակութեան վրայ: Ան կը գրէ՝ թէ «Մօտաւորապէս 20 տարի առաջ», Արիստակէս Յովհաննէսեանի որդիին՝ Օննիկին (բուն անունով՝ Օննիկ Ծալճեան) հետ, Լիմոնճեանի մասին տեղեկութիւններ քաղելու նպատակով կը դիմէ Պոլիս բնակուող դստեր եւ թոռնուհիին, որոնք կը տրամադրեն երկու ձեռագիր նիւթեր (Ձ 4, Ծ 88): Նկատի ունենալով Մելիքի ներկայ ձեռագիրին թուականը՝ 1917-1920, ուրեմն

Մելիք եւ իր ընկերը Լիմոնճեանի այս երկու նիւթերը ձեռք ձգած են 1890-ականներուն վերջերը:

Ըստ Մելիքի տեղեկութիւններուն (Զ 4, Ծ 88), յիշեալ ձեռագիրներն են հետեւեալները.

1.-*Ֆէրման* մը, զոր իր հետ կը տանի Օննիկ Շալճեան: *Ֆէրմանն* այսօր անյայտ է:

2.-Տիմիթրի Քանթէմիրի *Քիթապը էտվար* թուրքերէն աշխատութեան հայատառ-թուրքերէն փոխադրութիւնը, զոր կը մնայ Մելիքին մօտ եւ իր հետ կը փոխադրէ Գահիրէ: Մելիք՝ որ ծանօթ է Լիմոնճեանի ինքնագիրին, կը հաւաստիացնէ, թէ ան գրուած է Լիմոնճեանի ձեռագիրով: Աշխատութիւնը «երաժշտական եղանակներու բացատրութեան յատուկ գրքոյկ» մըն է, եւ ունի «կաշեկազմ-ոսկեզր» կազմ, կը գրէ Մելիք եւ կ'աւելցնէ. «Թէ եւ այս գրքոյկին առաջին էջին ճակատը, Անտոն Տիւզեան անունը գրուած եւ վրայէն նոյն մելանով աւրուած է, բայց ամեն հաւանականութիւն կայ որ, Տիրացու Համբարձում այս գրքոյկը Անտոն Չէլէպիին համար գրած ըլլայ եւ յետոյ նորէն իրեն մնալով անունն աւրած ըլլայ» (Զ 4, Ծ 88):

Տիմիթրի Քանթէմիր (Dimitrie Cantemir) եղած է ռումանացի հռչակաւոր պետական գործիչ, գիտնական, երաժշտահան եւ տեսաբան: Ծնած է Սիլիշթէնի-Ֆալչիու, Մոլտաւիա, 1673-ին, մահացած Տմիթրիեւքա, Ռուսաստան, 1723-ին: Երաժշտութիւն ուսանած է նախ Իաշիի մէջ եւ ապա Իսթանպուլ: 1710-1711 եղած է Մոլտաւիայի իշխան, որմէ ետք հաստատուած է Մոսկուա՝ դառնալով Մեծն Պետրոսի արքայական խորհուրդի անդամ: Բացի իր բազմաթիւ հետաքրքրութիւններէն, մշտ ուսումնասիրած է երաժշտութիւնը երկու ուղղութիւններով՝ ռումանական եւ օսմանեան: *Քիթապը էտվար* թուրքերէն աշխատութիւնը գրած է Իսթանպուլի շրջանին: Ան օսմանեան երաժշտութեան նուիրուած տեսութիւն մըն է: Նոր ժամանակներուն արժանացած է տպագրութեան՝ ռումաներէն (Պուքարեշտ, 1973) եւ արդի թուրքերէն թարգմանութիւններով (Իսթանպուլ, 1976)[11]:

Քանթէմիրի աշխատութիւնը կարեւոր ազդեցութիւն ունեցած է օսմանեան երաժշտական միտքին վրայ: Հայատառ-թուրքերէն փոխադրութեան փաստն ինքնին կը վկայէ անոր հետաքրքրութիւնը հայկական շրջանակներէ ներս: Իսկ աշխատութեան Լիմոնճեանի ձեռագիրին հանգամանքը ցոյց կու տայ Հայ Արդի Ձայնագրութեան ստեղծիչին ձգտումը իւրացնելու նախապէս գոյութիւն ունեցող օսմանեան տեսութիւնները:

Մելիք կը նշէ թէ իր ձեռագիրի գրութեան ժամանակ՝ 1917-1920, Գահիրէի մէջ *Քիթապը էտվար* կը պահուէր իր քով: Ո՞ւր է ան արդեօք այժմ:

2000-ին, Եղուարդ Յակոբեան, *Արեւ*ի էջերուն մէջ կը կատարէ հետեւեալ գրաւիչ յայտարարութիւնը.

«1897 թուականին, պոլսահայ եկեղեցական երաժիշտ Մերկեր Մելիք՝ (Մելիք Մերկերեան) հայկական նոր խազագրութեան գիւտարար Համբարձում Լիմոնճեանի կեանքին մասին լրացուցիչ տեղեկութիւններ քաղելու ակնկալութեամբ, երբ կը դիմէ անոր աղջկան, այս վերջինը Մելիքի կը յանձնէ իր երաժիշտ հօր կողմէ արաբատառ-թրքերէնէ հայատառ-թրքերէնի վերածուած, 61 էջնոց ձեռագիր տետրակ մը, որ ամբողջութեամբ նուիրուած էր օսմանեան երաժշտութեան ձայնեղանակներու («Մաքամ») ուսումնասիրութեան, գրուած Տիմիթրի Քանթէմիրի կողմէ: Տետրակը կը

կրէր հետեւեալ տաճկերէն խորագիրը. «Հազա գիթապէ էտվար Քանթէմիր զատէ բահմէթուլլահու թէսլիս ալէյհա»:

«Ամենայն հաւանականութեամբ, Քանթէմիրի վերոյիշեալ տետրը՝ Լիմոնճեան հայատառ-թրքերէնի փոխադրած է Անտոն ամիրա Տիւզեանի պատուէրով:

«Արդարեւ ձեռագրի առաջին էջին վրայ գրուած է Անտոնի անունը եւ յետոյ ջնջուած: Անտոն երբ կը մահանար 1814 թուականին, Լիմոնճեան ձեռագիրը կը պահէր իր մօտ:

«Կաչեկազմ հատորի մը մէջ ամփոփուած այդ գեղագիր մատեանը ապահով կը գտնուի մեր երաժշտական դիւանին մէջ»[12]:

Յիշած տեղեկութիւններուն մէկ գլխաւոր մասը Յակոբեան ընդունած է Մելիքի ձեռագիրէն՝ առանց վերջինս նշելու իբրեւ աղբիւր: Մէկ փոքր մաս մըն ալ աւելցուցած իր կողմէն, ձեռքի տակ ունենալով Քանթէմիր-Լիմոնճեանի ձեռագիրը:

Քանթէմիրի ձեռագիրը ինչպէ՞ս արդեօք դարձած է Յակոբեանին սեփականութիւնը եւ՝ Յակոբեանի մահէն ետք (2004), ի՞նչ եղած է անոր ճակատագիրը:

Գահիրէաբնակ մանկավարժուհի՝ տիկ. Սիրարփի Նաճարեան ինծի կը յայտնէ կարեւոր տեղեկութիւններ *Քիթապը էտվարի* ուղեգրութեան մասին: Մելիքի մահէն ետք, ձեռագիրը յայտնուած է Նաճարեանի եղբօր կնոջ մեծհօր՝ Լեւոն Ժամկոչեանի անձնական հաւաքածոյին մէջ: Նաճարեան չի կրնար որոշակիօրէն յիշել՝ թէ ինչ ուղիով ձեռագիրը հասած է Ժամկոչեանին: Կը կարծէ՝ թէ ձեռագիրը Մելիքին կողմէ նուէր տրուած է Ժամկոչեանին՝ փոխան կարեւոր ծառայութեան մը: Ըստ Նաճարեանի՝ Մելիքին կողմէ ձեռագիրին վրայ աւելցուած մակագրութիւն մը բացատրութիւն պէտք է տայ այս հարցին առնչութեամբ: Այդ մակագրութեան գոյութիւնը լաւ կը յիշէ Նաճարեան, բայց չի յիշեր անոր բովանդակութիւնը: Լեւոնի մահէն ետք ձեռագիրը ժառանգ կը մնայ որդիին՝ Կարպիսին: Վերջինս, երբ 1960-ականներու կէսերուն կը գաղթէ Աւստրալիա, զայն կը յանձնէ իր փեսայի քրոջ՝ Սիրարփիի տնօրինութեան: 1966-ին, Սիրարփիի մտերիմներէն՝ Հրանդ Քէչիչեան, միամտաբար զայն ցոյց կու տայ Ե. Յակոբեանին, որ վերադարձնելու խոստումով կը վերցնէ ձեռագիրը, որպէսզի մինչեւ կեանքին աւարտը պահէր իր մօտ: Յակոբեանի մահէն ետք՝ ձեռագիրին ճակատագիրը կը մնայ անյայտ: Ոչ մէկ տեղեկութիւն կայ՝ թէ ան ուղեգրուած է դէպի Երեւան: Առաջնորդարանի վերոյիշեալ սնտուկներուն մէջ եւս չկայ ան: Նետուա՞ծ է: Ամերիկա՞ գացած: Առ այժմ, յայտնի չէ: Բայց մէկ բան յստակ է. ան՝ ինչպէս միւս ձեռագիրները, այսքան տարի, դիտաւորեալ միտումով սեփականութիւնը չէ դարձած երաժշտագէտներուն եւ հանրութեան եւ դրուած ամուր փականքի տակ:

Լիմոնճեանի կենսագրութեան երկրորդ ենթաբաժինը խորագրուած է՝ «Պատանեկութիւնն եւ հասունութիւնը» (Զ 6-11, Ծ 89-90): Նախանձախնդիր ըլլալով ներկայացնել իր սիրելի ուսուցիչին ամբողջական կենսագրութիւնը, Մելիք քաղուածքներ կը կատարէ Լիմոնճեանի մասին հրատարակուած երկու յօդուածէ: Առաջինը Գեր. Եղուարդ Վ. Հիւրմիւզեանի յօդուածն է՝ «Տիրացու Համբարձում» խորագիրով, տպուած *Բազմավէպ*ին մէջ[13]: Միւսը՝ Եղիա Տնտեսեանի դիտողութիւններն են Հիւրմիւզեանի յօդուածին, տպուած *Մասիս*ի մէջ[14]:

Այս երկու տպագիր յօդուածներն այսօր մատչելի ըլլալով ընթերցողներու լայն շրջանակներու, բնականաբար նորութիւն մը չեն աւելցներ Լիմոնճեանի կենսագրութեան վրայ: Բայց հրապարակումիս մէջ անհրաժեշտ էր պահպանել զանոնք՝

չխախտելու համար Մելիքի ձեռագիրին յաջորդական փուլերը: Տպագիր բնօրինակներուն համեմատութեամբ՝ Մելիքի քաղուածքներուն մէջ առկայ են մանր տարբերութիւններ, կապուած նախադասութիւններու՛ կազմութեան, կէտադրութեան եւ երբեմն բառերու ընտրութեան կապակցութեամբ: Կատարած է նաեւ կրճատումներ, որոնց պատճառով տեղ-տեղ յառաջացած են որոշ անհարթութիւններ: Նոյնութեամբ պահպանեցի ձեռագիրին վիճակը, առանց երբեք փորձելու վերականգնել տպագիրներուն ինքնօրինակութիւնը:

Կը յաջորդեն երկու փոքր ենթամասեր՝ «Համբարձում Հայրիկին մանչ զաւակները» (Ձ 11, Մ 90) եւ «Գլխաւոր աշակերտներն են» (Ձ 11, Մ 90-91):

ԼԻՄՈՆՃԵԱՆԻ ԳՈՐԾԵՐԸ (Ձ 12-480, Մ 91-122)

Ամենէն ընդարձակ գլուխն է, խորագրուած՝ «Իր գործերը», որ կը բաղկանայ նախաբանէ եւ երեք ծաւալուն ենթամասերէ:

Կը սկսի Մելիքին կողմէ գրուած նախաբանով մը (Ձ 12-14, Մ 91-92), ուր հեղինակը կը համառօտագրէ Լիմոնճեանին գործերը՝ նշելով որ անոնք կը բովանդակեն Հայ Արդի Ձայնագրութեան ստեղծումին եւ եկեղեցական երաժշտութեան մասին գրութիւն մը (զայն պայմանականօրէն իմ կողմէս կոչած եմ «Ինքնակենսագրութիւն»), Հայ Արդի Ձայնագրութեան մասին «Ուսումնաձեւ» մը եւ բազմաթիւ երաժըշտական ստեղծագործութիւններ:

Բուն Լիմոնճեանի բնագիր-ձեռագիրներուն մասին Մելիք կը տեղեկացնէ, թէ անոնք «թէեւ ձեռքէ ձեռք ստորաբաժանուած եւ չա՛տ կարելի է մէկ մասն ալ կորսուած ըլլայ, բայց կրնամ սիրով աւետել թէ, ամենէն կարեւորներէն մէկ մեծ մասը, բարեյիշատակ Տիրացու Համբարձում Բ. [Պ]ազարոսեան կամ Ձերչեանի անցած է[...] եւ որուն իբր աշակերտ եւ օգնական եղած ժամանակս, անոնցմէ կարեւոր մաս մը ձեռք անցուցած եմ» (Ձ 13, Մ 91): Ապա կ'աւելցնէ՝ թէ «Ձերչեանի ունեցած եղանակներն, ըլլան եկեղեցական, ըլլան քաղաքական, Համբարձում Հայրիկ առաջինի [իմա՝ Համբարձում Լիմոնճեանի, Հ. Ա.] ուրիշ մաս մը գործերով եւն Արմաշի վանքը մնացին, որչափ որ գիտեմ» (Ձ 13, Մ 91):

Ասոնց մէ՞ջն են արդեօք «Ինքնակենսագրութիւն»-ը եւ «Ուսումնաձեւ»-ը, թէ Մելիք այստեղ նկատի ունի միայն երաժշտական յօրինումները: Այս առումով յստակ չէ՝ թէ ճշգրիտ ինչ ըսել կ'ուզէ «ուրիշ մաս մը գործեր» խօսքով: Ինծի կը թուի՝ թէ Մելիք կ'ակնարկէ Լիմոնճեանի երաժշտական յօրինումներուն մասին եւ ոչ թէ գրական-տեսական գործերուն, մանաւանդ որ անմիջապէս յետոյ կը քննադատէ Ա. Յովաննէսեանին եւ Հ. Ձէրչեանին՝ Լիմոնճեանի յօրինումներուն մէջ փոփոխութիւն-աղաւաղումներ ներմուծած ըլլալնուն:

Քիչ մը ետք՝ Մելիք կը տեղեկացնէ, թէ «Ինքնակենսագրութիւն»-ը եւ «Ուսումնաձեւ»-ը բնագիրէն ընդօրինակած է 1880-ին, առանց նշելու, սակայն, անոնց վայրը (Ձ 15, Մ 92):

Ուրեմն, կ'ունենանք երկու տեղեկութիւն.

ա.-Լիմոնճեանի յօրինումներուն ընդօրինակութիւնը կամ ձեռք բերումը՝ Ձէրչեանի հետ ուսանելու տարիներուն, առանց թուականի յիշատակութեան:

բ.-«Ինքնակենսագրութիւն»-ին եւ «Ուսումնաձեւ»-ին ընդօրինակութիւնը բնա-

գիրէն 1880-ին, անորոշ վայրի մը մէջ:

Ա. Հիսարլեան կը գրէ՝ թէ Չէրչեան «1876-ի միջոցները բաւական ժամանակ երաժշտութեան պաշտօն վարած է Սկիւտարի Ս. Խաչ եկեղեցին, ուր երկու արժանաւոր աշակերտներ հասցուցած է՝ Մելիք Մերկերեան եւ Լեւոն Խանճեան»[15], որով Մելիքի նշած 1880 թուականը կը համապատասխանէ Հիսարլեանի յիշատակած ուսանողական տարիներու թուականին (1876-էն սկսեալ) հետ:

Այս բոլոր տեղեկութիւններու համադրութենէն կը թուի՝ թէ «Ինքնակենսագրութիւն»-ը, «Ուսումնաձեւ»-ը եւ յօրինումները Մելիք ընդօրինակած է Չէրչեանի հետ ուսանելու տարիներուն՝ 1880-ին:

Ուրկէ՞ Չէրչեան ձեռք անցուցած է ձեռագիրները: Ասոր պատասխանը կրնայ տալ Հիսարլեանի աշխատութիւնը: Հեղինակը նախ կը տեղեկացնէ՝ թէ «Միւհէնտիսեանի միջոցաւ Պապա Համբարձումի հեղինակութեանց մեծագոյն մասը իրեն [իմա՝ Ա. Յովհաննէսեանին, Հ. Ա.] յանձնուած էր»[16], որմէ ետք կը պատմէ հետեւեալ դէպքը. «[Համբարձում Չէրչեան] տեսնելով որ Արիստակէս [Յովհաննէսեան] անփոյթ կը գտնուի ժամ առաջ աւանդել նշանաւոր երաժիշտներու հեղինակութիւնները, հաստատապէս միտքը դրաւ ո՛ եւ է կերպով ձեռք ձգել զանոնք. (ինչ որ ուրիշներն ալ իրեն ըրին ի վերջոյ:) Օր մը իր վարպետին բացակայ գտնուած ատեն Լանկա Պօսթանի տունն երթալով՝ խաբէական հնարիւք կը դիմէ անոր կնոջը եւ կ՚ըսէ. «Դարանին մէջ գտնուած մեծ տետրակը վարպետիս պէտք եղաւ, հի՛մա կ՚ուզէ:» Տիկինը՝ որ իր չափազանց բարեսրտութեամբ չէ՛ր կրնար կասկածիլ այսպիսի խորամանկութեան մը վրայ, միամտօրէն կը հանէ պահանջուած տետրակը դարանէն՝ եւ կը յանձնէ Չէրչեանի: Ուզածը ձեռք անցուցած էր այլեւս Համբարձում, ուստի առանց վայրկեան մը իսկ կորսնցնելու՝ անմիջապէս կը մեկնի եւ հեռաւոր տեղ մը կ՚անհետանայ, ուր ամբողջապէս կ՚օրինակէ բոլոր գրութիւնները: Վեցամսեայ բացակայութենէ յետոյ Համբարձում Պոլիս վերադառնալով ուղղակի իր վարպետին տունը կը դիմէ՝ յանձնելով տետրակը Տիկին Շալճեանի [Ա. Յովհաննէսեանի տիկինը], որ սաստկապէս կը յանդիմանէ զինքը՝ այդ անիրաւ յափշտակութեան համար»[17]:

Յովհաննէսեանէն վերցուած տետրակին մէջ կայի՞ն արդեօք Լիմոնճեանի գործերը: Եթէ կային, ուրեմն Մելիքին աղբիւրը Չէրչեանի ընդօրինակութիւնն է:

Արշակ Ալպօյաճեան քիչ մը տարբեր պատմական ընթացք կու տայ Չէրչեանի ունեցած ձեռագիրներուն.

«Իր [Լիմոնճեանի] երաժշտական հեղինակութիւններէն մեծագոյն մասը 380 կտոր *բէշրէվ*ներ եւ *սէմայի*ներ իր որդւոյն՝ Նէյզան Զենօփի մահէն յետոյ Համբարձում Չէրչիեանի վաճառուեցան, բայց մինչեւ վերջը ասոր քովը չմնացին, վասն զի 25 ոսկիի վաճառուեցան էտհէմ փաշայի: Յետոյ Օսմ. կայսերական նուագածուաց խումբը գնեց, բայց որովհետեւ եւրոպական նօթայով կը դասախօսուէր, անկարեւոր նկատուելով 50 ոսկիի Եգիպտացի Բրէնս Հալիմ փաշայի ծախուեցաւ: Իր գործերէն մէկ մաս մըն ալ Վենետիկ Մխիթարեանց վանքը փոխադրուած է Հ. Մինաս Բժշկեանի ձեռքով, իսկ փոքր մաս մըն ալ երաժիշտ դասատուներու քով կը մնայ»[18]:

Յստակ է՝ որ Ալպօյաճեան կը խօսի միայն յօրինումներուն մասին եւ նկատի չունի տեսական գրութիւնները: Եթէ ընթանանք Ալպօյաճեանի հետքերով, Լիմոնճեանի յօրինումները Մելիք ընդօրինակած պէտք է ըլլայ Չէրչեանի մօտ պահուող ինքնագիրներէն: Իսկ տեսական գրութիւննե՞րը...:

Միւս կողմէն՝ նշեցի, թէ 1890-ականներու երկրորդ կէսին, ան Օննիկ Շալճեանի հետ այցելած է Լիմոնճեանի ժառանգորդներուն եւ անոնցմէ վերցուցած երկու ձեռագիր՝ *Քիթապը էտվար* եւ *Ֆէրման* մը: Իսկ ինչպէս կը վկայէ Ալպօյաճեան՝ Օննիկ իր հօրմէն ժառանգած էր Լիմոնճեանի ձեռագիրները[19]: Մելիքի եւ Օննիկ Շալճեանի յարաբերութիւնը արդեօք սահմանափակուեցաւ Լիմոնճեանի ժառանգորդներու այցելութեա՞մբ, թէ Օննիկ ցոյց տուաւ նաեւ իր քով պահուող ձեռագիրները...:

Ինչ որ ալ ըլլայ պարագան, տակաւին չէ յայտնաբերուած Լիմոնճեանի ինքնագիր բնագիրը կամ Մելիքի թուրքերէն ընդօրինակութիւնը: Բայց քանի որ Մելիքի ձեռագիրը գրուած է Գահիրէ, 1917-20-ին, ուրեմն հեղինակը այդ ժամանակ ձեռքի տակ ունեցած պէտք է ըլլայ թուրքերէն ընդօրինակութիւն մը:

Մելիքի տուած բացատրութենէն կարելի է հասկնալ՝ թէ Լիմոնճեանի ինքնագիր ձեռագիրին մէջ «Ինքնակենսագրութիւն»-ը եւ «Ուսումնաձեւ»-ը կը կազմեն երկու յաջորդական գլուխներ (Ջ 15, Ծ 92), ուրեմն՝ կը ներկայացնեն մէկ ամբողջականութիւն: Մելիք կը բացատրէ՝ թէ անոնք գրուած են հայատառ-թուրքերէն, «անհասկանալի ըսուելու չափ աղաւաղ», զոր «դիւրահասկանալի ընելու համար» թարգմանած է աշխարհաբար հայերէնի եւ աւելցուցած անհրաժեշտ ծանօթագրութիւններ (Ջ 15, Ծ 92):

1.-ԻՆՔՆԱԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹԻՒՆ (Ջ 15-24, Ծ 92-95)

«ԻՆՔՆԱԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹԻՒՆ»-ԻՆ ԱՅԼ ԱՂԲԻՒՐՆԵՐ

Ձեռագիրին մէջ «Ինքնակենսագրութիւն»-ը չէ խորագրուած:

«Ինքնակենսագրութիւն»-ին նախապէս ծանօթ եղած են բանասէրները: Արշակ Ալպօյաճեան զայն կ'անուանէ «Յիշատակարան» եւ հայ եկեղեցական երաժշտութեան նուիրուած իր յօդուածաշարին մէջ կը քաղէ անկէ մեծ հատուածներ: Ան կը բացատրէ՝ թէ «Այս յիշատակարանը կը գտնուի այսօր [1903] Մայր-Եկեղեցւոյ Դպրաց դասու անդամներէն եւ Ելեւմտական նախարարութեան հաշուական դիւանի քարտուղարներէն Օննիկ էֆ. Շալճեանի (որդի Տիրացու Արիսի) քով: Ատիկա իր հօրը տրուած էր Յովհաննէս Միւհէնտիսեանի կողմէն որ Պապա Համբարձումին թուղթերը ամբողջութեամբ անոր տուած էր: Այս առթիւ յիշել աւելորդ չ'ըլլայ թէ Օննիկ էֆ. Շալճեան իր Հայ ձայնագրագէտներու վրայ գրած մէկ աշխատասիրութիւնը մեր տրամադրութեան ներքեւ դրաւ ազնուութեամբ ուրկէ մեծապէս օգտուեցանք»[20]: Ուրեմն, ունինք «Ինքնակենսագրութիւն»-էն օրինակ մը եւս՝ որ Լիմոնճեանէն անցած է Յովհաննէս Միւհէնտիսեանին, ապա Արիստակէս Յովհաննէսեանին եւ ի վերջոյ ժառանգ մնացած վերջինի զաւակին՝ Օննիկ Շալճեանին: Ալպօյաճեանի գրութիւնը կը վկայէ՝ որ առ նուազն 1903-ին ձեռագիրը կը հանդիսանար Օ. Շալճեանի սեփականութիւնը: Սակայն Ալպօյաճեան տեղեակ չէ «Ուսումնաձեւ»-ի մը գոյութեան մասին:

Ալպօյաճեան կը կատարէ այս «Ինքնակենսագրութիւն»-էն ընդարձակ քաղուածքներ: Չի նշեր ձեռագիրի վիճակին մասին տեղեկութիւններ՝ թուական, ինքնագիր թէ ոչ-ինքնագիր եւլն.: Բայց «Թարգմանաբար» ներկայացուած յիշատակութենէն դժուար չէ հասկնալ՝ թէ ան գրուած է թուրքերէն, մեծ հաւանականութեամբ՝ հայատառ: Իսկ հրատարակութեան հայերէն թարգմանութիւնը կատարած է Ալպօյաճեան:

Ստորեւ կը բերեմ Ալպօյաճեանի տպագիր օրինակը ամբողջութեամբ[21], իր քովը ընդօրինակելով Մելիքի ձեռագիրի համապատասխան հատուածները.

ԱՐՇԱԿ ԱԼՊՕՅԱՃԵԱՆ

Այս երաժշտական արուեստը գրելը գտնուեցաւ Տիւզեաններու ապարանքը. խազերուն ձեւը ես ինքս՝ տիրացու Համբարձում գտայ, բայց կոչտ էր. Յակոբ Զէլէպին եւրոպական նօթան աղէկ գիտնալով եւ հօրեղբայրը Անտօն Զէլէպին Օսմանցի մուզիքան աղէկ գիտնալով, ես ալ խփսալթիքան գիտնալով երեքնիս միասին նրբացուցինք, այս վիճակին բերինք Աստուծոյ զօրութեամբը:

Այսպէս այս նօթան ամէն ազգի ձայն կը գրէ, կը նուագէ, կը կարդայ: Երաժշտական գիրին օգուտը ձայնը կարդալ եւ գրելն է:

Տիրացու եղբայրներէն ոմանք, տեսակ տեսակ եկեղեցիի անվայելուչ եղանակներ կը մտցնեն. ձայնը աղուոր հանէնտէին, կամ հրեայի, կամ գնչուին, կամ պէքթաշիի բերանը կը բերեն եկեղեցին կը մտցունեն, ինչ աղէկ բան է ըսելով որմէ մեծ յանցանք չըլլար. ոմանք ալ աղուոր *պօղազ նամէսի* մը հնարեր են, ամէն տեղ կ'ընեն կը կարծեն թէ աղէկ բան մը կ'ընեն մինչդեռ անկէ գարշելի բան չըլլար. եկեղեցիին մէջ հայհոյելը աւելի աղէկ է անկէ... ժողովուրդը ջերմեռանդութեան բերեմ ըսելով զայն մեղքի տէր կ'ընեն:

ՄԵՐԿԵՐ ՄԵԼԻՔ

Ես, Տիրացու Համբարձում, երաժըշտական արուեստին, գրելու եւ գրերու կերպը, Տիւզեանց ծովեզերեայ ապարանքը (Կ. Պօլիս, Գուրուչէշմէ) եղած ատենս գտայ բայց, անմշակ էր:

Յակոբ [Զ]էլէպին (Տիւզեանց) Եւրոպական {(ֆրէնկ)} նօթան, անոր հօրեղբայրը Անտօն Զէլէպին, Արեւելեան երաժշտութիւնը, իսկ ես՝ Բսալթիգան (Յունական եկեղեցական երաժըշտութեան վերաբերեալ ձայնագրական ուսումը) լաւ գիտնալնուս, երեքնիս մէկտեղելով, Աստուծոյ զօրութեամբը, նրբացուցինք այս վիճակին հասցուցինք (այսինքն, այն ուսումնաձեւը որուն ակնարկած էի:) որ, ամեն ազգի ձայները կը գրէ, կը նուագէ եւ կը կարդայ:

Տիրացու եղբայրներէն որ մէկը, եկեղեցական ասմունքի չի վայլող տեսակ տեսակ եղանակաբառեր (*Նաղմէ*) կը բերէ կը ներմուծէ զո՛ր օրինակ:

Ձայնը աղուոր Թուրք երգեցիկի մը, (հանէնտէ) կամ Հրէաի մը, կամ Քնչուի մը, կամ Պէքթաշիի մը բերանը (*Թավր*, որ պէտք է երգելակերպ {նուագելակերպ} եւն հասկացուի.) կը բերէ եկեղեցին կը ներմուծէ, ինչ աղէկ բան է ըսելով որ, ասկէց մեծ յանցանք չ'ըլլար:

Որ մէկին ալ ձայնը աղւո՛ր է, կոկորդախաղ մը (պօղազ թիթրեմէսի) հնարեր է, եղանակին ամեն կողմը կը գործադրէ եւ, կը կարծէ որ աղէկ բան մը կ'ընէ կոր. ինչ որ, ամենադտոտ բան մ'է եկեղեցւոյ մէջ. եթէ հայհոյէ, չա՛տ աւելի անվնաս (էհվէն) է քան այս կոկորդախաղը[...] դու ժողովուրդին վրայ

Տեսակ տեսակ անչահ բաներ կ'ընեն, «նօթան ըրաւ» կ'ըսեն ժողովուրդին, նօթան աս քու անչահդ ալ կը գրէ: Բերայի դպրոցը տիրացու Եղիսէն ինծի «Ուրախացիր Սրբուհի»ն նօթայի առնել տուաւ. Շուկայ ելայ տիրացու Գամաղիէլին եղբայրը տիրացու Գրիգորը մեզի սենեակ տարաւ.- Գրիգոր աղա, տիրացուին մէկէն «Ուրախացիր Սրբուհի»ն նօթայի առի, ըսի. «Պապա՛, կարդա» ըսաւ. կէսը չկարդացած «ասիկա տիրացու Եղիսէին բերանն է» ըսաւ. ասիկա պատմելուս պատճառը նօթային զօրութիւնը գիտցնելու համար է:

Ասմունքներուն մէջ ճիշդը, չխառնուածը, աղէկը Աստուածածին եկեղեցիին ասմունքն է, (Մայր եկեղեցիին ակնարկել կ'ուզէ) բայց եթէ հին սուրբերուն ասմունքն է ըսեն, ամօթ է, վասն զի հովը (ձայն ըսել կ'ուզէ) առանց գիրի չբռնուիր:

Դուն տիրացո՛ւ, աշակերտիդ մէկուն բան մը եթէ դաս տաս, երեք օր յետոյ եթէ կարդացնես ուրիշ տեսակ կը գտնաս, եթէ անիկա ալ ուրիշի մը սորվեցնէ եւ այդ վերջինը եթէ գայ քեզի կարդայ, սխալ է աս կ'ըսես, երբ դեռ հազիւ 10 օր անցած է... ո՛րչափ ամօթ բան է Ներսէս Շնորհալիին եղանակին ճիշտ նման է ըսելը: Հազար տարուան եղանակը կը փնտռես, տասը օրուանը չգտնալով կը կորսնցնես. չես նայիր որ միջոց մը գտնանք չկորսնցնենք, ապրանքդ քշելու կը պտտիս:

Մեծ տիրացուն միտքը դրեր է որ

ջերմեռանդութիւն բերեմ ըսելով, զանոնք մեղքը կը մտցնես եւ լուր չ'ունիս:

Կերպ կերպ անչահ բաներ կ'ընեն եւ, ժողովուրդին, «*նօթան* կ'ընէ» կ'ըսեն: *Նօթան*՝ այն քու անչահդ ալ կը գրէ: *Պէյօղլուի* դպրոցը, Տիրացու Եղիսէն ինծի «Ուրախացիր սրբուհի» գրել տուաւ: Շուկայ ելայ, (մեծ չուկայ) Տիրացու Քամաղիէլին եղբայրը Տիրացու Գրիգոր զիս սենեակը տարաւ: Գրիգո՛ր աղա, տիրացուին մէկէն «Ուրախացիր սրբուհին» գրեցի ըսի, կարդա՛ հոգիս ըսաւ. ու ես, կէսը չի կարդացած, տիրացու Եղիսէին երգելակերպն է ըսաւ: Ասի պատմելոս՝ ձայնագրութեան ուժը հասկացընելու համար է:

Աստուածածնայ եկեղեցիին (Գում Գաբո՞ւ) ասմունքը, ամենէն չիտակ եւ անաղաւաղն է բայց, այն կերպը հին սուրբերուն ասմունքն է ըսել՝ ամօ՛թ է ինչու որ, հովը առանց գրի չի՛ բռնուիր (Թութուլմազ): (այսինքն չի՛ գրուիր չի՛ տիրացուիր ըսել կ'ուզէ:) Դուն տիրացու աշակերտիդ մէկուն երբ բան մը դաս տաս, եւ երեք օր վերջը կարդացնես, փոխուած (պաշգա) կը գտնաս: Երբ այն աշակերտն ալ մէկ ուրիշին սովրեցնէ եւ սոյն վերջինը գայ քեզ կարդայ՝ այս սխա՛լ է կ'ըսես. մինչդեռ միջոցը տասն օր չէ՛ տեւած, քու ասմունքիդ բնաւ չի՛ նմանիր: Քանի որ ասանկ է, որչա՞փ ամօթ է Ներսէս Շնորհալիին եղանակին ճիշդն է ըսել:

Տասն օրուան եղանակը չի կարենալով ըմբռնել կը կորսնցնես եւ, հազար տարուան եղանակը կը փնտռես: Ձե՛ս նայիր որ ճամբայ մը գտնուի եւ եղանակները չի կորսուին, հապա՝ ապրանքդ քշելու ետեւէ կ'ըլլաս:

Այս երաժշտական գրերը, ինչպէս

ես չեմ կրնար սորվիր, անոր համար աղաներուն չարախօսել պէտք կ'ըլլայ: Արեւը պատուարով կը գոցուի՞, ո՞վ ողորմելի, ծառադ քարի պէս մարդերու սորվեցուց քիչ ժամանակի մէջ, ինչո՞ւ յուսահատութիւն կը բերես քեզի, մի վախնար, առաջ Աստուած կը սորվեցնեմ, երբէք մի կասկածիր եւ այսպէս փափուկ արուեստէ մը զուրկ մի մնար: Ինչո՞ւ ազգին մեծերուն ճիշդը չես հասկցներ որ ձեռնտուութիւն ընեն այս արուեստին: Պատճառ կ'ըլլաք որ ուրիշ ազգերու մէջ մենք պզտիկ մնանք:

Եւրոպացին, Յոյնը հրեշտակի պէս ձայն ունեցող տիրացուներուս չեն հաւնիր, ձեր գիտութեամբը չէ, ձեր գիրով չէ ամէնքդ ալ կը պոռաք, կ'ըսեն:

Եթէ աղաներուն չիտակը հասկըցնելով կը կարծես որ անոնց հաւանութեամբը այս արուեստը ազգին մէջ կը մտնէ եւ քեզի վնաս կ'ըլլայ, վնասը այն ատեն կ'ըլլայ որ խաւարին լոյս ըսես եւ լոյսին խաւար: ..Ի մին բան այս արուեստը չգիտցողը թող չըսէ որ ես երաժիշտ եմ, բանէ մըն ալ տեղեկութիւն չունի:

Փառք Աստուծոյ, ըլլայ ազգին, ըլլայ ուրիշ ազգերու մէջ շատ աշակերտներու տէր ըրաւ Ստեղծողս, բայց դեռ շատ պէտք եմ ազգիս, օրն ալ իրիկուն եղաւ, տարիքս եօթանասունի մօտեցաւ:

Իրա՜ւ եթէ մեռնիմ, ալ ցաւ մը չունիմ, այս արուեստը չկորսուիր, այս գիրը երեւան հանելէս ի վեր, սիրով չարչարուելով ազգիս համար աշխատեցայ. հելա՜լ ըլլայ, խե՜րը թող տեսնան:

{('այնր)} նաեւ եղանակի {(սէս)} գրել կարդալը՝ որովհետեւ «մեծ տիրացուն» (ընդհանուր առմամբ) այնպէս {(գուրմուշ)} կարծեր է որ ինքը չի կրնար սովրիլ, պէտք կ'զգայ մեծ աղաներուն զանի բամբասելու:

Ա'յ խեղճ {զուէլլը}, արեւը տախտակորմով կը գոցուի՞ մի. ծառա'դ, քիչ ժամանակի մէջ քար {(թաշկիպի)} գլուխ մարդոց սովրեցուցի. զգուշացի'ր, մի' մտատանջիր. այս նուրբ արուեստէն զրկուած մի' մնար: Եւ, ինչո՞ւ ազգին մեծերուն չիտակ չ'ե'ս հասկըցներ որ, այս ուսումին վրայ ձեռք դնեն: Դո'ւք պատճառ կ'ըլլաք կոր ուրիշ ազգերու քով մեր ազգին պզտիկ մնալուն:

Եւրոպացւոյն {ֆրենկ} եւ Յոյնին քով, հրեշտակի ձայնով երգող տիրացուն չի' հաւնուիր, որովհետեւ գրաւոր եւ ուսողական չ'է'. «ամենքը կը պոռան» կըսեն: Հապա, երբ *աղա*ներուն չիտակ հասկացնէք, եւ այս ուսումը *աղա*ներուն հաւանութեամբը մեր ազգին մէջ մուտ գործէ, կը կարծես որ քեզի վնաս կը հասնի {օլուր}. վնաս այն ատեն կը հասնի, երբ խաւարին լոյս՝ լոյսին խաւար ըսես: [...]այս ուսումը չի գիտցողը, «ես երաժիշտ եմ» թող չ'ըսէ'. բանէ' մը տեղեկութիւն {հապէրի եօգ} չ'ունի:

Փառք Տէրոջ. թէ ազգէս եւ թէ օտարազգիներէ շատ մը աշակերտներու տէր {մալիք} ըրաւ զիս. բայց, ես դեռ ազգիս շատ պէտք եմ. օրն ալ իրիկուն եղաւ, տարիքս եօթանասունը կը մազլցի կոր {թրմալաէօր}: Իրա՜ւ. երբ մեռնիմ, հոգ չ'ե'մ ըներ. այս արուեստը այլ եւս չի' կորսուիր. այս ուսումը հրապարակուելէն {չըգալը} ի վեր, մեծտիրոջ {բիրաշգընա} սիրոյն աշխատեցայ ազգիս, հէլալ թող ըլլայ, օգուտը

Շատ ծեծ կերայ աղաներէն, ամէնն ալ, հելա՛լ ըլլայ, բայց ազգիս մեծերուն խնդիրք մը ունիմ, յանցանք մը, պակասութիւն մը եթէ ունիմ թող ներեն, վասն զի ալ ոսկորներս հալեցան, մէկ մըն ալ եթէ զարնեն այլեւս բոլորովին կ'երթամ:

Կ'աղաչեմ մի դպիք ինծի, շատ պէտք եմ դեռ, այս գիտութեան գաղտնիքները դեռ շատ են, Աստուած եթէ արժանի ընէ անոնք ալ, առա՛ջ Աստուած, կ'աշխատիմ երեւան կը հանեմ մեզի համար: Զոր օր., չարական կարդացուած ատենը ձայնը կ'իջնայ, աս ալ մեծ յանցանք մըն է, դարձեալ կը բարձրացնեն: Ոչ մէկ ազգի մէջ ասիկա չկայ, ասիկա կարգի դնելու է:

Այսօր դաս մը, մեղեդիկ մը բարձր կը սկսի, կը նայիս ձայնը չելլեր. անմիջապէս ժողովուրդը չհասկցած, ձայնը հասցնելու է:

Յոյներու մէջ երկու տիրացու մեծ տօն օրերը վեց եօթը ժամ կը կարդան ձայներնին կը հատնի. երաժշտական արուեստը պօռալը արգիլած է, եղանակին բուն եղանակովը եթէ կարդացուի ձայնը չի յոգնիր եւ ջերմեռանդութիւն կը բերէ, ընկե՛րս, եղբայրս:

Թող տեսնեն: Եւ շատ ծեծ կերայ *աղա*ներէն ու ամենէն, հէլալ թող ըլլայ. բայց ազգիս մեծերուն կ'աղաչե՛մ, թող ներե՛ն ինծի. ինչու որ ոսկորնե՛րս ալ հալեր են. մէկ մ'ալ որ զարնեն՝ մեռայ {կեթտիմ} գնաց. մի՛ դպիք հոգիս, ազգիս շատ պէտք եմ. այս ուսման գաղտնիքը դեռ շա՛տ է. աստուած եթէ հասցնէ, զանոնք ալ աստուծով կաշխատիմ եւ հրապարակ կը հանեմ: Օրինակ, չարական կարդացուած ատեն, ձայնը կ'իջնայ. այս ալ մեծ պակասութիւն {զապահաթ} մ'է. նորէն կը բարձրացնեն. ոչ մէկ ազգի մէջ չիկայ. ասի ճամբու դնելը. Նաեւ «Այս օր դասք» մը կարդացուած ատեն կամ «Մեղեդի» մը, բարձր կ'սկսին, ձայներնին կը յոգնի {գալըր}. անմիջապէս առանց ժողովուրդ հասկացընելու, ձայնը դիմանալիք {եէթիչէճէք կէթիրմէ} (աստիճանի) բերելը. Յոյներուն երկու տիրացուն, տօն օրերու, հինգ-վեց ժամ կը կարդան, ձայներնին չի՛ յոգնիր: Երաժշտական արուեստը, «պոռալը» {(բունի պոռալը, Մ. Մ.)} մեծապէս արգիլած է. Եղանակի մը բուն իւր ձայնովը երգուելէն՝ թէ՛ ձայնը չի յոգնի, եւ թէ ջերմեռանդութիւն յառաջ կուգայ եղբա՛յր բարեկա՛մս:

Այս համեմատութիւնը ցոյց կու տայ՝ որ Ալպօյաճեանին եւ Մելիքին թուրքերէն սկզբնաղբիւրները նման են իրարու: Տարբերութիւնները թարգմանական բնոյթի են: Քաղուածքներուն միջեւ, Ալպօյաճեան կը համառօտագրէ Լիմոնճեանի բնագիրին այն հատուածները՝ զորս չէ մէջբերած *Մաղիկ*ի իր յօդուածին մէջ: Այս համառօտագրութիւնները եւս լիովին կը համապատասխանեն Մելիքի բնագիրին:

Ա. Հիսարլեան եւս տեղեակ է այս «Ինքնակենսագրութիւն»-ին մասին: Ան իր յայտնի աշխատութեան մէջ կը հրատարակէ անոր «համառօտ մէկ ամփոփում»-ը, զայն անուանելով «Ինքնակենսագրութիւն»[22]: Ահաւասիկ Հիսարլեանի ամբողջական բնագիրը.

«Այս երաժշտական արուեստին ձայնագրութիւնը թէեւ ես ինքս՝ Տիրացու Համբարձում Հնարեցի Տիւզեանց Գուրուչէշմէի բնակարանին մէջ, բայց անկատար էր: Յակոբ Չէլէպին լաւ տեղեակ ըլլալով Եւրոպական երաժշտութեան, եւ անոր

Հօրեղբայրը Անտոն Չէլէպի քաջահմուտ Արեւելեան նուագարանաց, եւ ալ Յունական Փսալթիքային բաւական ծանօթ ըլլալով, երեքս միասին ներկայ վիճակին հասուցինք (այս գիւտը) Աստուծոյ օգնութեամբ...:

«Դժբաղդաբար Ծարականաց այն հոգեզմայլ երգեցողութիւնները խաղալիք դարձած են մինչեւ ցարդ՝ խել մը յաւակնոտ դպիրներու բերնին մէջ, որոնք կը կարծեն թէ Ներսէս Շնորհալիէ ո՛ւղղակի իրենց աւանդուած են այն եղանակները՝ զորս իրենց քմաց համեմատ կերգեն խիստ անպատշաճ կերպով, առանց նկատողութեան առնելու թէ մեր եկեղեցական երաժշտութիւնը իր պարզութեամբը վսեմ է եւ գեղեցիկ: Ուրեմն ի՞նչ հարկ կայ անոնց մէջ աւելորդ գեղգեղանքներ մտցնել, եւ իրենց ձայնին գեղեցկութիւնը ցուցադրելու նպատակաւ՝ անվայելուչ ձեւերով նմանողութիւնը ընել այն ինչ Երգիչին, Գնչուին կամ Հրէային: Այս միջոցաւ ժողովուրդը փոխանակ ջերմեռանդութեան հրաւիրելու, աւելի՛ եւս մեղապարտ կացուցած չե՞նք ըլլար միթէ:

«Ահաւասիկ այսպիսի սանձարձակ կերպով երգող դպիրներուն չափ մը դրած ըլլալու համար՝ անհրաժեշտ համարեցինք Ծարականաց հին խազերու բեկորներով կազմակերպել արդի ձայնագրութիւնը, որ կարող է ամէն ազգի ձայնը գրել, կարդալ եւ նուագել: Սակայն ցաւալի է որ մեր դպիր եղբայրները այս գեղարուեստին բազմաթիւ օգուտները արհամարհելէ զատ լիովին բնաջինջ ընել կաշխատին զայն, որպէս զի ատոր ծառայող ո՛ եւ է աշակերտ մի գուցէ տետրակ ի ձեռին՝ ձայնագրեալ եղանակ մը երգելու յանդգնութիւնն ունենայ յատենի եկեղեցւոյ: Խեղճերը չեն կարող ըմբռնել թէ իրենց չը հաւնած այդ արուեստին շնորհիւ՝ ասկէ 1000 տարի ետքն ալ մի՛եւնոյն կերպով կրնան կարդացուիլ այժմու գրուածքները, առանց փոքրիկ կէտ մը չեղելու, մինչդեռ իրենք այսօրուան կարդացածնին վաղը՝ տարբեր ասմունքով կ՚երգեն: Արդ, ձեզի կը թողում դատել թէ ասոնցմէ ո՞րը նախընտրելի է, ըստ հաճոյս կարդա՞լը, թէ կանոնաւորութեամբ եւ միօրինակութեամբ երգելը՝ ներդաշնակ կերպով:

«Փա՛ռք Նախախնամութեան, մինչեւ այս եօթանասուն տարիքս թէ՛ իմ Ազգիս եւ թէ՛ օտար ազգերու ծառայելով, կարող եղայ բաւական թուով աշակերտներ հասցնել. եթէ քանի մը տարի եւս Աստուած ինձ կեանք պարգեւէ, ամենամեծ բաղձանքս է՝ որ հաստատ հիմերու վրայ կառուցած ըլլամ այս նոր գիւտը, որպէս զի ժամանակներու ընթացքին մէջ չը կորսուի, չանհետանայ եւ մոռացութեան անդունդը չը գահավիժի՝ ա՛յնքան երկարատեւ տքնութեամբ ձեռք բերած այս տկար մտքիս արդիւնքը: Ուրեմն կաղաչե՛մ, կը պաղատիմ ձեզի, սիրելի՛ եղբայրներս, թողուցէք որ սրտի հանդարտութեամբ սա յառաջացեալ տարիքիս մէջ՝ զօրացնեմ այս գիւտը, որ տակաւին շատ պէտք ունի զարգացման. վասն զի այս աննման գեղարուեստին գաղտնիքները անթիւ, անհամար են. եւ եթէ Աստուած արժանի ընէ՝ զիս այդ օրուան հասցընելու, պիտի ջանամ կարողութեանս ներած չափով երեւան հանել զանոնք:

Խասգիւղ, 14 Սեպտեմբեր 1837»:

Հիսարլեան՝ ի տարբերութիւն Ալպօյաճեաննէն եւ Մելիքէն, չի նշեր թէ ուր կը գտնուի Լիմոնճեանի ձեռագիրը: «Ամփոփում» մը ըլլալուն պատճառով դժուար է ըսել՝ թէ Հիսարլեան զայն հրատարակած է ըստ *Մաղիկ*ին մէջ արդէն տպագրուած Ալպօյաճեանի յօդուածէն թէ Լիմոնճեանի բնագիրէն: Բայց ան կ՚աւելցնէ շատ կարե-

ւոր տեղեկութիւն մը, յիշատակելով «Ինքնակենսագրութիւն»-ի գրութեան վայրն ու թուականը՝ Խասգիւղ, 14 Սեպտեմբեր 1837, որուն մասին կը լռեն Ալպօյաճեան եւ Մելիք: Ուրեմն, Հիսարլեան տեսած ըլլալու է բնագիրը: Իսկ աւելի կարեւոր է այն՝ որ ասիկա «Ինքնակենսագրութիւն»-ի գրութեան վայրի եւ թուականի մասին ցարդ մատչելի միակ վաւերական տեղեկութիւնն է:

Այսքանով Հարցերը կրնային ամփոփուած ըլլալ, եթէ Անժէլ Յակոբեանի՝ Թորգոմեան Մատենադարանին յանձնած սնտուկներուն մէջ չգտնէի Համակարգիչով մեքենագրուած երեք միակցուած թերթեր, որոնք կը պարունակեն ամբողջ «Ինքնակենսագրութիւն»-ը՝ Հայատառ Թուրքերէն: Ե. Յակոբեան Համակարգիչով չարել տուած է բնագիրը: Թերթերուն վրայ ոչ մէկ նչում թողած է սկզբնաղբիւրին մասին: Անկարելի է՝ որ Յակոբեան զայն Թուրքերէն թարգմանած ըլլայ Մելիքի Հայերէն բնագիրէն: Ան իր ձեռքին տակ ունեցած է աղբիւր մը, կրնայ ըլլալ Մելիքի Թուրքերէն ընդօրինակութիւնը Լիմոնճեանի ձեռագիրէն: Այս անյայտ աղբիւրը դուռ կը բանայ բիւր Հարցադրումներու: Ինչպէ՞ս ան Յակոբեանին ձեռքը անցած է, ինչո՞ւ անոր մասին ոչ մէկ տեղ յիշատակութիւն թողած է, եւ արդեօք ուրիշ որքա՞ն արժէքաւոր ձեռագիրներ սեփականացուցած է՝ որոնք այսօր բռնած են անյայտ ճանապարհ:

Նկատի ունենալով երեւոյթին կարեւորութիւնը, ստորեւ Յակոբեանին չարուածքը կ'ընդօրինակեմ ամբողջութեամբ՝ մինչեւ սկզբնաղբիւրին յայտնաբերումը եւ անոր քննական խմբագրութեան իրականացումը: Աւելցնեմ՝ որ գրութիւնը կը կրէ վայր եւ թուական՝ որոնք կը Համապատասխանեն Հիսարլեանի յիշատակածին:

«Պու երաժշտական իլմին եազմըընըն պուլունմասը Տիւզ Օղլուլարըն եալըընտա եազըլարըն եօլունու պուլտում քէնտիմ Տիրացու Համբարձում, փաքաթ քապայ ըտը: Ակոբ Չէլէպի փրէնք նօթասընը քէսքին պիլմէմիլէ՝ քէնտիմ իբսալթիքայը պիլմէնիլէ՝ վէ ամուճասը Անտոն Չէլէպի Օսմանլը մուսուքըյը քէսկին իւչիւմիւզ պիրլիքտէ ինճէլթտիք, պու Հիյէթէ կէլճտի Հաքքըն քուվէթի իլէ քի Հէր միլլէթին սէսինի եազար վէ չալար վէ օքուր այնը օքումաք պիլէն կէօրմէտիկի քիթապը ալըր օքուր. պու կիպի պու զէնէՀաթը պիլէն՝ իչիթմէտիկի եղանակը եազըլմըշ կէօրսէ օքուր, վէ նա'սըլ օքումուշա պիր մէքթուպ եազտըրըսըն Հէր նէ՝ տէրսէն եազար վէ ուզագ տիյարէ կիտէր օքունուր, քէզա էյի օքույանտան էյի եազըեըր՝ քէօթիւ օքույանտան քէօթիւ-եազըլըր, վէ ուզաք մէմլէքէթտէ պու զէնէՀաթը պիլէն կէօրմէտիկի եազըլմըշ եղանակը՝ մէքտուպ օքուր կիպի, վէ Հի'չ իչիթմէտիկի կէօրմէտիկի եղանակը էյինէ կէչէրսէ օքուր վէ Հէր նէ՝ քատար Տաղ, Մեղեդիք, Շարական եազըլմըշ օլսա՝ ուստասըս օքուր վէ ունութմաք օլմա, աչար օքուր վէ պինք իչի պիլէն պէրապէր օքուսալար՝ պիր թիւրլիւ օքուրլար, զիյատէ՝ էքսիք օքումազլար:

«Մէնչուր Տիրացուլար պիր (Որ ի վերայ նստիս) Սրբասացութիւնը Հե'ր սէնէ պիրպիրինտէն մէղքլէնիրլէր. եազըրսա'տա պու իլմի էօյրէնսէլէր, միւՀթաճ օլամազ-լար մէչկէ, զէրէ ունութմաք օլմազ, բէ՛ վաքըթ աչսալար նասըլ եազըլմըշսա այնը օքունուր: Տիրացու ախպարլարըն պազըրը՝ Թիւրլիւ եկեղեցիյէ եաքըշմազ տիչարը նաղմէլէրի սօքար, միսալ՝ սէսի կիւզէլ Տաճիկ Հանէնտէտէն, եախօտ Հրեայ՝ եա Չինկեանէ՝ եա Պէքթաշի (ազգը): Կէթիրիր եկեղեցիյէ սօքար, (ինչ աղէկ բան է) տէյէրէք. քի պունտան պէօյլէ չուպաՀաթ օլմազ, պազըլարը տա սէսի կիւզէլ պիր պօղազ թիթրէմէսի իճատ իթմիչ՝ եղանակըն Հէր եէրինտէ իտէր, զաննի իտէր քի էյի իչ էտիյօր, օ'յուսա օնտան մունտար չէյ օլմազ, եկեղեցի իչինտէ քիւֆը իթսէ՝ չօք

էհովէն տիր պու պօղազ թիթրէմէտէն օլուր ասա՝ երինէ եաքըշըղընա կէօրէ. սէն քէսքին երաժիշտ օլմալօսըն՝ քի իէրլէրինի պիլէսին: Հէ՛ր եէրտէ քուլլանըլմազ, սէն ժողովուրդա ջերմեռանդութեան կէթիրէյիմ տէր իքէն՝ կիւնահա սօքարսըն հապէ-րի՞ն եօք:

Հաքք Թաալէա սէսի եարաթտը էսկի ուսթալար իւչէ պէօլմիւշլէր, սէսին պիրի՝ ճէնկ հավասը չալընըրսա, հեր նէ՛ քատար եիւրէքսիզ ատամ օլսա՝ օ՛ եկանակըն հիւքմինտէն եիւրէք ալըր՝ ճէնկէ սալտըրըր. սէսին իքինճիսի՝ տիւյիւնտէ տօնանմա-տա՝ սէյիր սէյրանտա չալընըրսա, պու եղանակըն հիւքիւմիւ՝ հէր նէ՛ քատար քեամիլ աղըր ատամօլսա, օյնամաք կէթիրիր. իւչիւնճիւ սէս՝ իւլատէթ եէրլէրի իւչին, պու եղանակը տիյնէիէնին եիւրէյի եումուշատըր: Կէօզիւնտէն եաշ չըքարտըր, կիւնահլա-րընտան բիւշմանըլըք կէթիրիր. էյ նասը՞լ օլմալը ըմըշ, ասըլ ահէնկ բէրտէ իլէ տիւշ [Մելիք կը գործածէ՝ տիւզ, Հ. Ա.] աչըքլա նէյ սէտասը կիպի՝ քի տիյնէյէնէ աչք կէլսին. թիւրլիւ անչահ չէյլէր եաբարլար, (նօթան կ'ընէ) տէրլէր ժողովուրդա, նօթա պու սէնին անչահըն տա եազար:

«Պէօյօղլու դպրատունընտա Տիրացու Եղիսէ պանա (Ուրախացիր Սրբուհի) եազըտըրըտը. չարշըյա չըքտըմ, Տիրացու Գամաչիէլին քարտաշը՝ Տիրացու Գրիգոր պիզի օտայա կէօթիւրտիւ, Գրիգոր աղա տիրացունըն պիրինտէն (Ուրախացիր Սրբուհի) եազտըմ. ա՛ ճանըմ օքո՛ւ, տէտի եարը օքումատան՝ պու տիրացու Եղիսէնին աղզը տըր, պունու նաքշ էթմէն՝ նօթասընըն քուվվէթինի աղնաթմաք իչիւն տիր:

«Ասմունքլարտա տիւզ՝ քարըշըք օլմայարաք, Աստուածածին եկեղեցինին ասմունքը տըր էյի. ամա էսկի Սուրբլարըն ասմունքը տըր՝ տէրլէրսէ այող, գէրէ իւրիւզկեար եազը սըզ թութուլմազ. սէն տիրացո՛ւ, չըրաղանըն պիրինէ պիր չէյ դաս վէրսէն, իւչ կիւնտէն սօղրա սէօյլէթսէն՝ պաշքա պուլուրսըն. օ չըրաք տա՛ պիր քայրասընա էօյրէթսէ, սօղրաքի կէլիպ սանա օքուսա՝ պու եաղընըշ տըր կէրսին, քի մապէյնի օն կիւն սիւրմէմիշ սէնին սէօյլէյիշինէ հէչ պէնզէմէզ. պէօյլէ օլտուքա նէ քատար այող, Ներսէս Շնորհալինին եղանակըն թըպկըսը տէր՝ տէմէք:

«Պին սէնէլիք եղանակը արարսըն, օն կիւնլիւկինի պուլամայըպ՝ քայպ էտիյօր-սըն, օնա պաքմազսըն քի պիր եօլ պուլալըմ, քայպ իթմէսինլէր տէյի. մաթահըմը սիւրէյիմտէ կէզէրսին: Ներսէս Շնորհալի Հայ խազլարընը էյի պիլիր իտի, Շարական-տաքի չըզկըլար սանա խսպաթ, վէ Հօռոմ նօթասը վէ Ֆրէնկ նօթասը: Պու շարական-տարի եազըլարըն հեղինակը՝ Ս. Սահակ Պարթեւ Սթամպօլտա Հօռոմլարըն հէ՛փ իլմինի էյրէնտի. սուրբ Մեսրոպ ըլա եազըմըզը պուլտուրարսա Ս. Սահակ Հօռոմ իփսալթիքայը շարական չըզըքլարը իլէ թէրճիւմէ իթտի վէ իւք շարականը՝ ազիզ քէնտի եաբտը շարական նօթասը իլէ:

«Սաքըն զանն ի՛թմէ քի շարականտա թէքմիզ օ չըշըքլար տուրուր, քըրքըն ահրի անճաք քալմըշ տըր. պու եազը իլէ օքունուրտը եկեղեցիլէրտի՝ թա՛ տէրութիւն քայըպ օլունֆայատաք. սօղրա ֆուքարէլիքտէ պիւթիւն պիւթինէ քայըպ օլտու. էլհամտիւլլահ, շիմտի մէյտանա չըքտը բէք մէնչուրը, նի՞չին խօռ պաքարլար, պիլմէ՛մ էյէր տէրսին քի պիզիմ պիլտիկիմիզ տահա՛ էյի տիր, սիզէ պիր թէմսիլ սէօյլէյիմ, միլլիթէմիզտէ օքումաք եազմաք, վէ քիթապըզ օլմաս. այըտը՝ Աւետարա-նը քարօզ կիպի քիլիսէլէրտէ սէօյլէնէճիյիտի վէ չէրէֆ վէրմէք ախէր ժամըն քահա-նասը պիզիմ ժամտա Աւետարան սէօյլէսէ՝ սուս էտէճէքլէր պիզիմ ժամըն փափազ-լարը. նի՞չին տէյէճէք, սէնին Աւետարանըն եանլըշ տը, օյըսա իքիսի տէ եանլըշ տըր:

«Շիմտի հանգիմիզ օքումամըզ վար. Վանտան Պաղտատտան կէլիր Աւետարան օքուր, պուրա տէրտէրի կիպի պիր հարֆ զիյատէ էքսիք տէյէմէզնի՞չին, հազըըլ տըր: Պու երաժշտական հազը՝ ա՛յնը սէսին օքումասը հաղմասը. չիւնքի պէօյլէ տիւրացու քուրմուշ քի պէն էօյրէնէմէն տէյի չպէօյլէ աղալարա պօզմաք իքզիգա էտէր: Կիւնէշ Թահտաբէրտէ իլէ քափանը՞ր, մը ա՛ զավալը. քուլուն՝ Թաշ կիպի ատամլարա էօյրէթտիմ ազ վաքըթըն իչինտէ նի՞չին յուսահատութիւն կէթիրիսին քէնտինէ. քօ՛րքմա, էվէյ Ալլա էօյրէթիրիմ սաքըն վէսվէսէ իթմէ, պէօյլէ նազիք իլմտէն մահ-րում քա՛լ մա. նի՞չին միլլէթ պէօյիւկինէ տօղրու աղնաթմազսըն, քի էլքօսունլար պու իլմէ, սիզ սէպէպ օլույօրսընըզ ախէր միլլէթլէրին հանըընտա պիզիմ միլլէթի քիւչիւք պրաքմաղա, ֆրանկին վէ Հոռոմըն հանընտա. Հրէյտակ սէսի իլէ օրույան տիրացույս պէյէնմէզ. սիզին իլմէ հազը ըլա տէյիլ, հէփիսի պաղըըըլար. հախսըզ աղալարա տօղրու աղնաթսանըզ, աղալարըն ըէյի իլէ պու իլմ միլլէթիմիզէ կիրսէ, սիզէ զանն իտէրսին քի զիյա՞ն մը օլուր. զարար օ՛ վաքըթ օլուր քի՝ խաւարա լոյս տէրսին, լոյսա խաւար:

«Աստուածածին եկեղեցիտէքի տիրացուլարա տէմիշիմ, էօյրէ՛նին պու իլմի, սի՛զ հազըն քէնտի եղանակընըզը, զէրէ ախէր եկեղեցի սամունքընտան էյի տիր սիզ հազըն, պանա հազտըղըընըզը կէօսթէրին. Նէ՞ քօրքարսըն, սէնին Թավրըն հազըլաճաք, սէնին եղանակըն հազըլաճաք, սէնին եղանակըն օքունաճաք, էպէտի րահմէթի վէսիլէ օլաճազսըն: Ամա պու իլմի պիլմէտիքտէն սօնրա նաֆիլէ՛ սին. սէն ուստա տիրացու իքէն՝ պիր օքուտըղընը քանտըմ: Նէ՞ հաճէթ, պունու հէթ չըրաքլարըմըն է՛ն պայաղըլարը խպաթ իտէր. սէն զանն իտէրսին քի իլէր քի օքուտուղըն տըր, լաքին իտէրսին քի իլէտքի օքուտուղըն տըր, լաքին տէյիլ հէր քաչ քէրրէ օքուսան, հէ՛փսի պաշքա օլուր վէ խպաթը ըէ՛ք քօլայ, տիյնէյէն աղալար անիտէ աղնար. Հիւլասա, պու իլմի պիլմէյէն տէ՛միսին քի պէն երաժիշտ իմ, հի՛չ պիր չէյտէն խապէրի եօք:

«Շիւրիսթլէր օլսուն, միլլէթիմտէ վէ կէրէք ախէր միլլէթտէ չո՛ք չըրաքլարա մալիք էթտի Թանըրըմ, լաքին տահա չօ՛ք իլազըմըմ միլլէթէմէ կիւն տէ արչամլատը, սինն՝ հէթմիշի Թըրմալաէօր կէրչէք էօլսէմ, քամ հէմէմ. պու զէնահաթ քայըը քայպ օլմազ պու իլմ չըքալը՛ բիւր աչքընա միլլէթիմէ չալըշտըմ հէլա՛լ օլսուն հայըընը կէօրսիւնլէր չօ՛ք տայաքլար էիտիմ աղալարտան, հէտ քէչտէն. Հելա՛լ օլսուն: Լաքին միլլէթ պէօյիւքլէրինէ ըիճա իտէրիմ, սուզում տա վար իսէ՝ ավֆ էթսինլէր, զէրէ քէմիքլէ՛ր պիլէ էրիմիշ, պիր տահա չարփուլար՝ կիթտիմ: Ծա՛նըմ տօքունմայըն, միլլէթիմէ ըէ՛կ լազըմըմ. պու իլմին սըըլարը տահա չօ՛ք տըր Ալլահ հէթշտիրսէ, օնլարը տա ինշալլահ միլլէթիմէ չաըլըշըը՝ մէյտանա չըքարըըըմ:

Միսալ, չարական օքուրքէն սէս ինէր պու տա պէօյլէ պիր քապահաթ. Թէ՛քրար եիւքս՛լտիրլեր, հի՛չպիր միլլէթտէ պու եօք՝ պոնու եօլա քօմաչա պիր Այսօր դաս կիպի՝ եւս Մեղետիք, Թիզ պաշլար՝ սէսի քալըր, անիտէ ժողովուրդ աղնամատան՝ սէսի հէթիշէճէք տէրէճէյէ կէթիրմէլի: Հօ՛ռոմլարտա իքի տիրացու պէօյլէ կիւնլէրտէ պէշ արթը սահաթ օքուրլար, սէսլէրի քլմազ երաժշտական զէնահաթ պաղըրմայը պէօյիւք հասսաք էթմիշ. ա՛սըր եղանակը քէնտի բէրտէսիյշէ օքունա՝ հի՛չ սէս եօրուլմազ վէ չերմեռանդութիւն կէթիրեր՝ սօ՛թուս, քարտաշըմ:

ՏԻՐԱՑՈՒ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ

Հասքէօյ, 1837»

ՀԱՅ ԱՐԴԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ԳԻՒՏԱՐԱՐՈՒԹԻՒՆԸ ԼԻՄՈՆՃԵԱՆԻ ԵՒ ԲԺՇԿԵԱՆԻ ՄԻՋԵՒ

«Ինքնակենսագրութիւն»-ը Ձայնագրութեան գիւտին վայրը կը նշէ Տիւզեաններու Պոլսոյ ապարանքը, եւ անոր յայտնագործութիւնը կը վերագրէ երեք համագործակից երաժիշտներու, Հ. Լիմոնճեանի՝ հմուտ յունական Փսալթիքային, Յակոբ Չելեպի Տիւզեանի՝ հմուտ եւրոպական ձայնագրութեան, եւ Անտոն Չելեպիի՝ հմուտ արեւելեան (օսմանեան) երաժշտութեան: Լիմոնճեան իրեն կը վերագրէ ձայնանիշերու ձեւերուն ստեղծումը:

Բայց իր շարադրանքի ընդհանուր ուղղուածութեամն մէջ, «Ինքնակենսագրութիւն»-ը գիւտարարութեան կեդրոնը կ'ընդունի հեղինակին՝ Լիմոնճեանին: Եւ ընդհանրապէս, Հայ Արդի Ձայնագրութեան գիւտը ընդունուած է վերագրել Համբարձում Լիմոնճեանին:

Գեր. Եղուարդ Հիւրմիւզեան՝ որ մինչեւ 14 տարեկան Պոլսոյ մէջ աշակերտած է Լիմոնճեանին[23], գիւտը ամբողջութեամբ կը վերագրէ Լիմոնճեանին[24]:

Լիմոնճեանի ուրիշ աշակերտ մը՝ Յովհաննէս Միւհէնտիսեան[25], հայկական ձայնագրութեան նուիրուած դասագիրքի «Յառաջաբան»-ին մէջ նոյնպէս Լիմոնճեանին կը համարէ գիւտարարը. «[Խազերու] կորուստիս վրայ ներկայ ժամանակներուս մէջ երեւան ելած հռչակաւոր եւ բարեյիշատակ Տիրացու Համբարձում քաջ երաժիշտը մեծապէս ցաւելով, եւ այն առաջինին մէկ հետքը կամ ծայրը գտնելով նորէն կատարելագործելը անհնարին բան մը ըլլալուն համար, ուզեց ինքը բստինքեան հեղինակութեամբ այս արուեստը ի լոյս ընծայել: Այս բանիս վրայ ինչպէս որ ինքն ալ կը խոստովանէր, ազնուազարմ Տիւզեանց Անտօն Չելեպիին ալ բաւական գործակցութեամբը շատ աշխատութիւն քաշելէն ետքը՝ վերջապէս գլուխ հանեց, անանկ որ՝ ո'չ Յունաց ոճովն է եւ ո'չ Լատինացւոց, այլ յատուկ ոճով մը որ իրաւամբ մերը եւ մեզի սեպհական, եւ մեր եղանակներուն ալ խիստ յարմարաւորն է, եւ միանգամայն խել մը աշակերտներ ալ հասցուց»[26]:

Նոյն կարծիքն ունին նաեւ Եղիա Տնտեսեան[27], Կոմիտաս Վարդապետ[28], Արշակ Ալպօյաճեան[29], Արիստակէս Հիսարլեան[30] եւ շատ ուրիշներ:

Ի՞նչ է իւրաքանչիւր յօդուածագիրի աղբիւրը: Ե. Հիւրմիւզեան աղբիւր չի յիշատակեր, բայց, ինչպէս նշեցի, ան եղած է Լիմոնճեանի աշակերտը որով իր տեղեկութիւնները հիմնուած պիտի ըլլան ուսուցիչի հաղորդածին վրայ: Նոյնն է նաեւ Միւհէնտիսեանի պարագան: Ալպօյաճեան եւ Հիսարլեան ծանօթ եղած են «Ինքնակենսագրութիւն»-ին: Կոմիտաս Վարդապետ կը պնդէ՝ թէ «ականատես անձինք այդ գիւտի պատիւը միաբերան վերագրում են իրաւամբ նորան [Լիմոնճեանին, Հ. Ա.]»[31]: Բաց աստի, Պոլսոյ հայկական, օսմանեան եւ այլ շրջանակներու մէջ Լիմոնճեանի վարկածը դարձած էր անհերքելի իրողութիւն մը:

Բայց մէկ, եւ միայն մէկ, ձեռագիր մը առիթ տուած է Վենետիկի Մխիթարեաններուն վերանայելու այս վարկածը, Հ. Մինաս Բժշկեանին համագործակից դարձնել ձայնագրութեան գիւտին եւ յառաջացնել տակաւին չլուծուած հարցադրումներ: Խօսքը նոյն ինքը Հ. Մինաս Բժշկեանի ձեռագիրն է՝ *Երաժշտութիւն, որ է համառօտ տեղեկութիւն երաժշտական սկզբանց ելեւէջութեանց եղանակաց, եւ նշանագրաց խազից*, գրուած 1812-ին եւ խմբագրուած 1815-ին: Ձեռագիրը 1810-ականներու երկրորդ կէսէն կը պահուի Վենետիկի Մխիթարեաններուն մօտ[32]:

Այս ձեռագիրին մասին 1873-ին կ'ակնարկէ Գեր. Ե. Հիւրմիւզեան՝ որ 14 տարեկանին արդէն հաստատուած էր Վենետիկ: Ան Բժշկեանին կը ներկայացնէ իբրեւ Լիմոնճեանի ժամանակակից եւ կը նշէ՝ թէ «անոր [Լիմոնճեանի, Հ. Ա.] օգնականութեամբ մեր երաժշտութեանը վրայ տեղեկութիւն մը գրած է»[33]: Բայց Բժշկեանին չի նշեր իբրեւ Ձայնագրութեան գիւտին մասնակից, քանզի յօղուածագիրին համար Լիմոնճեանի գիւտարարութեան վարկածը կասկած չէր վերցներ:

Բժշկեանի ձեռագիրին արժէքը առաջին անգամ գիտական շրջանառութեան մէջ կը դնէ Հ. Ղեւոնդ Տայեան, 1927-ին, որ կը փորձէ բացայայտել անոր բովանդակութիւնն ու կարեւորութիւնը եւ չեչտել հեղինակին ունեցած դերն ու մասնակցութիւնը Հայ Արդի Ձայնագրութեան գիւտին մէջ, միաժամանակ նշելով այս առումով տակաւին լուծում կարօտ խնդիրները[34]:

Ուրիշ յիշատակութիւններ ուղղակի քաղուած են Հիւրմիւզեանէն կամ Տայեանէն:

Բաւական ուշացումէ ետք՝ 1997-ին, ձեռագիրը կը տպագրուի շնորհիւ ֆրանսահայ երաժշտագէտ Արամ Քերովբեանին[35]: Քերովբեան կը ներկայացնէ ձեռագիրին քննական խմբագրութիւնը, անոր կցելով արժէքաւոր մեկնաբանութիւններ ու վերլուծութիւններ: Աշխատութեան մէջ արծարծուած դրոյթներուն մասին բազմիցս պիտի անդրադառնամ:

Քերովբեանի տեղեկութիւններուն համաձայն, Վենետիկի Մխիթարեաններուն քով կը գտնուի Բժշկեանի ձեռագիրէն երկու օրինակ՝ սեւագիր եւ խմբագրուած: Երկուքին մէջ ալ առկայ է գիւտին մասին յիշատակութիւն: Սեւագիրին մէջ չկայ Լիմոնճեանին անունը եւ գրութիւնը այն տպաւորութիւնը կը թողու՝ որ գիւտին գլխաւոր հեղինակը Բժշկեանն է[36]: Խմբագրուածին մէջ Բժշկեան գիւտը կը վերագրէ չորս անձի, Անտոն Չելէպի Տիւզեանին, Հ. Լիմոնճեանին՝ հմուտ յունական երաժշտութեան, Յակոբ Չելէպի Տիւզեանին՝ հմուտ լատին երաժշտութեան, եւ ինքզինքին՝ հմուտ հայկական երաժշտութեան[37]:

Հակասութիւններ կան Բժշկեանի երկու ձեռագիրներուն միջեւ, ինչպէս նաեւ անոնց ու Լիմոնճեանի վերոյիշեալ «Ինքնակենսագրութիւն»-ին միջեւ: «Ինչո՞ւ Հ. Մ. Բժշկեան սեւագիր եւ խմբագրուած օրինակներուն մէջ բոլորովին տարբեր դիրք ունի Հայ Արդի Ձայնագրութեան հեղինակութեան հարցի նկատմամբ: Ինչո՞ւ Պապա Հ. Լիմոնճեան խօսքն իսկ չ'ըներ Հ. Մ. Բժշկեանի, եւ կը խօսի միայն երեք անձերու մասին, որոնք կը համապատասխանեն անշուշտ *երաժշտութեան* [իմա՝ Բժշկեանի ձեռագիրին, Հ. Ա.] մէջ յիշուած անուններուն», իրաւացիօրէն կը հարցնէ Քերովբեան[38]: Մ. Մելիքի ձեռագիրը եւս ոչ մէկ պատասխան կ'առաջադրէ: Միակ փաստացի պատասխանը պէտք է փնտռել Լիմոնճեանի եւ Բժշկեանի յետագայ յարաբերութիւններուն մէջ, զորս տակաւին պէտք է յայտնաբերել:

Բայց ինչո՞ւ աւանդութիւնը ձայնագրութեան գիւտը վերագրած է Լիմոնճեանին: Կրնայ ըլլալ որովհետեւ Լիմոնճեան գիւտէն ետք չարունակած է ապրիլ Պոլիս, զբաղուիլ երաժշտութեամբ, դասաւանդել ու պատրաստել բազմաթիւ երախտապարտ աշակերտներ: Հետեւաբար, ան ունեցած է մեծ ազդեցութիւն պոլսական երաժշտական կեանքին վրայ՝ ըլլայ հայկական թէ օսմանեան մակարդակներով: Ի տարբերութիւն Լիմոնճեանէն, Բժշկեանի հետաքրքրութիւնը միայն երաժշտութիւնը չէր: Ան ԺԸ.-ԺԹ. դարերու ըմբռնումով բազմահմուտ, հանրագիտակ փիլիսոփայ մըն էր, *Հայկական համառօտ հանրագիտարանի* բնութագրութեամբ՝ «բանասէր,

մանկավարժ, քերական, պատմաբան, ազգագրագէտ, երաժշտագէտ»[39]: Մինաս Բժշկեան (1777, Տրապիզոն - 1861, Վենետիկ) եղած է Վենետիկի Մխիթարեան Միաբանութեան անդամ: Տրապիզոնի մանկութեան տարիներէն եւ Վենետիկի երկարամեայ բնակութենէն ետք, իբրեւ հասուն մտաւորական, Բժշկեան Պոլիս եւ դարձեալ Տրապիզոն ապրած է ընդամէնը 17 տարի՝ 1808-1825-ին, որմէ ետք գացած է Ղրիմ, Սեւաստոպոլ եւ Վենետիկ: Այս 17-ամեայ Պոլիս-Տրապիզոն շրջանը եղած է խիստ բազմազբաղ: Բացի երաժշտութեան յիշեալ ուսումնասիրութենէն, այս շրջանի գործերէն են՝ *Ճեմարան գիտելեաց* (1815) եւ *Հմտութիւն մանկանց* (1818), ֆրանսերէնէ գրաբար թարգմանութիւններ՝ *Պատմութիւն վարուց Ռոպէնսոնին Քռիւզոյէ* (1817) եւ *Առակք Եզոպոսի* (1818): Նոյնիսկ 1817-1819-ին բացակայած է Պոլիսէն, շրջագայելով Սեւ Ծովու ափերը, որպէսզի 1819-ին գրէր իր *Պատմութիւն Պոնտոսի, որ է Սեւ Ծով* աշխատութիւնը: Միաժամանակ, ծաւալած է ընդհանուր մանկավարժական լայն գործունէութիւն եւ հիմնած վարժարաններ[40]: Հետեւաբար, անկարելի էր այս կարճ եւ բազմազբաղ շրջանին կարողանար գործնական ազդեցութիւն ունենալ երաժշտական կեանքին վրայ՝ ֆիզիքապէս մտնելով երաժշտական աշխարհէն ներս եւ հետեւողականօրէն պատրաստելով աշակերտներ: Իբրեւ փիլիսոփայ, ան հաւանաբար նոյնիսկ չէր ալ հետաքրքրուած զուտ երաժշտական գործունէութեամբ, այլ երաժշտութիւնը իրեն համար բաղադրիչ մըն էր իր ընդհանուր մտահորիզոնին եւ գեղահայեցքներուն: Տարբեր էր Լիմոնճեանի պարագան՝ որուն միակ մասնագիտութիւնը եւ կեանքի իմաստը երաժշտութիւնն էր, ուրեմն՝ ընդունակ եւ նախանձախնդիր ազդելու եւ իր դրոյթները արմատաւորելու:

Պատահական չէ, որ Վենետիկի Մխիթարեաններն են՝ որոնք գլխաւորաբար արձագանգած են Բժշկեանի աշխատութեան, քանի որ միայն իրենց էր մատչելի ձեռագիրը: Մինչեւ Քերովբեանի հրատարակութիւնը 1997-ին, անոր բնագիրին ամբողջականութիւնը անծանօթ մնացած էր Վենետիկէն դուրս:

Մելիքի ձեռագիրին մէջ ոչ մէկ յիշատակութեան կայ գիւտի թուականին մասին: Վերը նշեցի նաեւ՝ որ Լիմոնճեանի բնագիրներուն թուականները չեն յիշատակուած: Այս առումով աւելի օգտակար է Բժշկեանինը, որ ստեղծուած է 1812-ին (խմբագրուած 1815-ին), Պոլսոյ մէջ: Հետեւաբար, ինչպէս Քերովբեան կը նշէ՝ «[հ]ամակարգի ստեղծումը կրնայ աւելի առաջ տեղի ունեցած ըլլալ»[41]: Քանի որ Բժշկեան Պոլիս ժամանած է 1808-ին, ուրեմն ստեղծումը կատարուած պէտք է ըլլայ 1808-1812-ի ընթացքին:

Տնտեսեան 1872-ին կը գրէ՝ թէ Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը «իբր քառասունհինգ տարի յառաջ հնարեց Տիրացու Համբարձում անուն հայ երաժիշտ»[42]: Ուրեմն, ըստ Տնտեսեանին՝ գիւտը պէտք է եղած ըլլայ 1827-ին, որ չի համապատասխաներ վերոյիշեալ փաստերուն:

ՀԱՅ ԱՐԴԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ԿԻՐԱՌՈՒԹԻՒՆԸ

«Ինքնակենսագրութիւն»-ին մէջ Լիմոնճեան կը նշէ՝ թէ Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը «ամեն ազգի ձայները կը գրէ, կը նուագէ եւ կը կարդայ» (Ձ 16, Ծ 92): Ճիշդ նոյն կարծիքն ունի նաեւ Բժշկեանը երբ կը գրէ՝ թէ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ «ամէն ազգաց երաժշտութիւնը եւ ամմէն եղանակ կրնան գրվիլ՝ գեղեցիկ, ինչպէս որ պէտք է»[43]: Լիմոնճեան եւ Բժշկեան նկատի ունին՝ հայկականին կողքին, օսմանեան,

յունական եւ արաբական երաժշտութիւնները:

Իր էութեամբ, Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը չունի հաւասարեցուած ձայնաշար, այլ հիմնուած է չարժական հնչիւններու վրայ: Հետեւաբար, ձայնեղանակի յիշատակումով, կատարողը ձայնաստիճաններուն կու տայ համապատասխան մեկնաբանութիւն: Եւ քանի որ իւրաքանչիւր հնչիւնի չարժականութիւնը կը տարբերի մէկ ձայնեղանակէն միւսը, ուրեմն համակարգը ճկունութիւն կը ցուցաբերէ տարբեր ազգերու երաժշտութեան ձայնագրութեան համար: Կը բաւէ ձայնեղանակին կամ մաքամին նշումը՝ հնչիւններուն տալու համապատասխան չարժականութիւն:

1856-ին Գ. Մամիկոնեան կը վկայէր՝ թէ «այժմ նոյն հայոց սեպհական ձայնագիրն՝ որ է՝ երաժշտական խազերն առ հասարակ գործածուում են Կ. Պոլսոյ մէջ» եւ կ'աւելցնէ. «Նոթաճի տիրացու Համբարձումէն նաեւս սովորեցին տաճկական կրօնական Մեւլավի (հրեշտակային) դեւրիշներու կարգէն չատերը»[44]:

Հ. Սիրունի եւ թուրք երաժշտագէտ Հալիլ Ճան եւս կը հաստատեն՝ թէ Ձայնագրութիւնը լայնօրէն օգտագործուած է տերվիշներու միաբանութեան կողմէ, ինչպէս նաեւ ան լայն տարածում գտած է արքունի շրջանակներու մէջ[45]: Հ. Ճան նոյնիսկ կը չեշտէ անոր կարեւորութիւնը թուրքական երաժշտութեան համար[46]:

Գ. Մամիկոնեանի վկայութիւնը ցոյց կու տայ՝ թէ Լիմոնճեան անձամբ դասաւանդած է Մեւլավիներուն (կամ՝ Մեւլեւի, Մէվլէվի), որով Ձայնագրութեան գիտաբարին նպատակը գործնականօրէն կ'անցնէր հայկական երաժշտութիւնը ձայնագրելու մտադրութենէն անդին:

Կը ձայնագրուին նաեւ մեծ քանակութեամբ Պէսթէներ, Փեշրէֆներ, Շարքիներ, եւլն.:

Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը օսմանցիներուն մօտ կը տարածուի այնքան՝ որ տաճիկները զայն կ'անուանեն *Օսմանլը նօթասը*[47] եւ առիթ կու տայ գերմանացի երկու գիտնականներու՝ համակարգը համարել տաճկական[48]:

Բայց համակարգին մնայուն կոչումը վերապահուած պիտի ըլլար հայկական երաժշտութեան ձայնագրութեան մէջ եւ յատկապէս՝ եկեղեցական երաժշտութեան:

Լիմոնճեան ինք ձայնագրած է Օրհնութեան ութ սկսուածքները (Ջ 34-35, Ծ 114, 116), բայց եկեղեցական երգերու ձայնագրութիւններու մասին յիշատակութիւն չկայ:

ԺԹ. դարու երկրորդ կէսին մեծ թափ կը ստանան հոգեւոր երգերու ձայնագրութիւնները Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ:

1856-59-ին, Հ. Չէրչեան կը ձայնագրէ չարականները, ըստ Պալաթու դպրապետ տիրացու Կարապետ Պաղտատլեանի երգեցողութեան, մեկենասութեամբ Կարապետ Պալեան ամիրայի: Յետագային ղանոնք կ'ենթարկէ փոփոխութիւններու[49]:

1850-ականներուն վերջերը Գաբրիէլ Երանեան կը դիմէ նման քայլի մը եւ Տնտեսեանի վկայութեամբ՝ կը ձայնագրէ «չարականի երգոց երկու հինգերորդ մասը», բայց վաղաժամ մահը կու գայ ընդհատել աշխատանքը, իսկ ձայնագրութիւնները կը կորսուին[50]:

1870-ին Տնտեսեան աւարտած էր չարականներու ամբողջ ձայնագրութիւնը[51], որ կը տպագրուի բաւական ուշ[52], եւ 1870-ականներուն սկիզբները պատրաստ էր Ա. Յովհաննէսեանի ձայնագրութիւնը[53], որուն ձեռագիրը այսօր կը մնայ անյայտ:

1874-էն սկսեալ, Վաղարշապատի մէջ լոյս կը տեսնեն Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ տպագրուած առաջին մեծահատոր աշխատութիւնները, բոլորն ալ կապուած

հոգեւոր երաժշտութեան հետ՝ *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ պատարագի* (1874), *Ձայնագրեալ շարական հոգեւոր երգոց* (1875) եւ *Երգք ձայնագրեալ ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ* (1877), զորս Պոլսոյ նախկին Պատրիարք Գէորգ Դ. Կաթողիկոսի երգեցողութենէն կը ձայնագրէ Պոլիսէն յատուկ հրաւիրուած Նիկողայոս Թաշճեան: Ասոնց կ'ուղեկցի Ձայնագրութեան դասագիրք մը, պատրաստուած նոյնպէս Թաշճեանի կողմէ[54]: Տպագրութեան հանգամանքը մեծ ազդեցութիւն կ'ունենայ Արեւելահայաստանի մէջ արմատաւորելու եւ տարածելու Ձայնագրութիւնը՝ որ մինչ այդ մնացած էր գրեթէ անծանօթ:

Ի. դարուն, դարձեալ Պոլիսը կ'ըլլայ եկեղեցական երաժշտութեան Հայ Ձայնագրութեամբ հաստատագրելու կրողը: 1934-ին լոյս կը տեսնեն երկու կոթողային աշխատութիւններ: Մէկը՝ Տնտեսեանի աւելի քան 60 տարի անտիպ մնացած շարականները[55], միւսը՝ Պոլսոյ Եկեղեցական Երաժշտասիրաց Միութեան Պատարագը[56]:

ԺԹ. դարու վերջաւորութեան եւ Ի. դարու առաջին կէսին, հայկական տարբեր գաղութներու մէջ կը կատարուին հոգեւոր երաժշտութեան հարիւրաւոր ձեռագիր ձայնագրութիւններ՝ ցուցանիշ մը համակարգի լայն տարածումին:

ԺԹ. դարու վերջաւորութեան կը սկսի հայկական գեղջկական երգերու գրառումները՝ գլխաւորութեամբ Կոմիտաս Վարդապետի եւ Արշակ Բրուտեանի: Սկզբունքը ընդունելութիւն կը գտնէ յատկապէս Արեւելահայաստանի մէջ, ուր փոլքլորի նկատմամբ սէրը շատ աւելի խորանշանակ էր քան Արեւմտահայաստանի մէջ: Բայց եկեղեցական երգեցողութեան համեմատութեամբ, Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ գեղջկական երաժշտութեան ժողովածուներ քիչ կը տպագրուին: Այս քիչերէն մէկն է Կոմիտաս Վարդապետի Ակնայ 25 երգերը, դրուած Հ. Ծանիկեանի *Հնութիւնք Ակնայ* հատորին մէջ (Թիֆլիս, 1895): Խորհրդային Հայաստանը՝ որ կ'ըլլայ ժողովրդական երգերու հաւաքագրումի եւ տպագրութեան կրողը, միշտ կը նախընտրէ եւրոպական ձայնագրութիւնը՝ «գործնականօրէն կիրառելու համար» (Գարեգին Լեւոնեան) ընաբանին տակ[57]: Եւրոպական ձայնագրութեամբ կը հրատարակուին Կոմիտաս Վարդապետի *Ազգագրական ժողովածուները* (Երեւան, 1931 եւ 1950), Արշակ Բրուտեանի *Ռամկական մրմունջները* (Երեւան, 1985, որ կը բովանդակէ նաեւ աշուղական երգեր), որոնց բնագիրները գրուած են Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Այլ խորհրդահայ եւ սփիւռքահայ գրառումներ ուղղակիօրէն կը կատարուին եւրոպական ձայնանիշերով: Մինչեւ այսօր, Կոմիտաս Վարդապետի ժողովրդական երգերու գիտական խմբագրութիւնները կը շարունակուին եւրոպականի փոխադրութեամբ[58], թէեւ փափաքելի եւ գիտական ուսումնասիրողներու համար ուսանելի պիտի ըլլար զուգահեռաբար տեսնել հանճարեղ երաժիշտին բնատիպ գրառումները Հայ Ձայնագրութեամբ:

Արեւելեան մաքրախնդիրները պիտի վարանէին Ձայնագրութեան մէջ տեսնել նաեւ եւրոպական իմաստով լրիւ հաւասարեցուած ձայնաստիճաններ: Բայց նոյն հնչիւններու չարժականութեան պատճառով, ան կրնայ դառնալ նաեւ հաւասարեցուած: Ասոր իրական օրինակները տուած է նոյն ինքը Կոմիտաս Վարդապետ, երաժիշտ մը՝ որ հոյակապ գիտէր Ձայնագրութեան բոլոր նրբերանգները եւ ձայնագրած էր հայկական հոգեւոր եւ գեղջկական երգերու անթիւ նմոյշներ, բնականաբար նկատի ունենալով ոչ-հաւասարեցուած ձայնաշարեր:

Այսպէս, Կոմիտաս Վարդապետ Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը կը գործածէ

դասաւանդելու երաժշտութիւնն ընդհանրապէս: *Տարրական երաժշտութիւն* խորագիրով երկու ձեռագիրները[59] ամբողջութեամբ Հայ Ձայնագրութեան վրայ հիմնուած են, ուր քիչ մը ցած կամ քիչ մը բարձր հասկացութիւններ չկան՝ այլ եւրոպական դրութեամբ եւ եւրոպական ձայնաչարի համարժէքութեամբ ամբողջ եւ կէս մաքուր ձայնաստիճաններ: Այստեղ կիսվերը եւրոպական տիեզն է իսկ կիսվարը՝ պեմոլը: Նոյնիսկ արեւելեան *խազը* կը բացատրուի ճշգրիտ ձայնանիշերու հետեւողականութեամբ: Ասկէ զատ, 1891-ին եւ 1895-ին, Կոմիտաս Վարդապետ *Արարատ*ի մէջ կը տպագրէ քառաձայն երգչախումբի երկու *Ազգային օրհներգ*ներ, չորս ձայներն ալ գրելով Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ[60]: Անոնք լրիւ հաւասարաչափուած ձայնաչարով խմբերգներ են:

Նախապէս Կարա-Մուրզա քառաձայն դաշնաւորած էր Պատարագը՝ նոյնպէս Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ, որ մնացած է անտիպ եւ հասած թերի վիճակով[61]: Քառաձայնութիւնն ինքնին ձայնաչարը կը տանի դէպի հաւասարեցուածութիւն:

Գործնական կիրառումի առումով, այսինքն ձայնագրական պահանջներու անհրաժեշտութեան կամ կատարողական-գործադրական տեսանկիւնէն, Խորհրդային Հայաստանի մէջ սկիզբէն եւեթ Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը կը դառնայ գրեթէ անգործածելի, ուրիշ հարց թէ կը շարունակուի անոր ուսումնասիրութիւնը իբրեւ տեսութիւն:

1940-ականներէն սկսեալ, Ձայնագրութեան ծնունդ տուող պոլսահայութեան հետաքրքրութիւնը կը սկսի նուազիլ անոր հանդէպ:

Աւելի կարճ կ'ըլլայ տաճկական շրջանակներու կիրառութեան շրջանը, թէեւ ստոյգ թուականներ տակաւին պէտք է ճշդուին:

2.-ՈՒՍՈՒՄՆԱՁԵՒ (Ձ 25-35, Ծ 96-117)

ԼԻՄՈՆՃԵԱՆԻ ԴՐՈՅԹՆԵՐԸ

Նկատի ունենալով այս գլուխին կարեւորութիւնը, հրապարակումիս զուգահեռ, աջ կողմի էջերուն վրայ կը ներկայացնեմ բուն ձեռագիրին պատճենները:

«Ուսումնաձեւ»-ը յատուկ անուանում մը չի տար հնարուած Ձայնագրութեան: Պատմութեան ընթացքին զայն տրուած են զանազան անուանումներ՝ «Հայկական Ձայնագրութիւն» կամ «Հայերէն Նոր Խազեր» (Եղիա Տնտեսեան)[62], «Եկեղեցական Ձայնագրութիւն Հայոց» (Նիկողայոս Թաշճեան)[63], «Հայկական Ձայնագրութիւն» (Եղնիկ Երզնկեանց)[64], «Հայոց Արդի Ձայնանիշեր» կամ «Հայկական Ձայնագրութիւն» (Կոմիտաս Վարդապետ)[65], «Հայ Ձայնագիրներ» կամ «Հայ Ձայնագրութիւն» (Արշակ Ալպօյաճեան)[66], «Հայ Ձայնագրութիւն» (Արիստակէս Հիսարլեան)[67], «Հայ Արդի Ձայնագրութիւն» (Հ. Ղեւոնդ Տայեան[68] եւ Արամ Քերովբեան[69]), «Համբարձումեան Ձայնագրութիւն» (օսմանեան շրջանակներու մէջ)[70], եւլն., յաճախ Ձայնագրութիւն (notation) եւ Ձայնանիշ (note) հասկացութիւնները չփոթելով իրարու: Նախընտրած եմ հետեւիլ Տայեան-Քերովբեան անուանումին՝ Հայ Արդի Ձայնագրութիւն:

Ձեռքի տակ եղած ձեռագիրը հարցադրումներու դուռ պիտի բանայ եզրերու հայերէն թարգմանութեան մասին: Ո՞ր եզրերը Լիմոնճեան գրած է թուրքերէն եւ որո՞նք՝ հայերէն, իսկ Մելիքի օգտագործած հայերէն եզրերը բնագրայի՞ն են թէ

Հայացուած են իր կողմէ:

Նախ, «Ուսումնաձեւ»-ին բոլորովին անծանօթ է ձայնանիշերուն Հայկական անուանումները՝ փուշ, էկորձ, եւլն., զորս կը կոչէ իրենց տաճկական անուններով՝ եկեահ, աշիրան, եւլն.:

Որոշ եզրերու հայերէն համարժէքներուն վստահ չըլլալով, Մելիք նշած է նաեւ Լիմոնճեանի գործածած թուրքերէնները: Օրինակ, յստակ է՝ որ բնագիրին մէջ Լիմոնճեան գործածած է *զարպ* եզրը, զոր Մելիք երբեմն թողած է անփոփոխ, երբեմն ալ թարգմանած՝ *հարում*:

Ոչ քիչ քանակութեամբ նշաններ մնացած են առանց եզրի, բաւարարուելով միայն անոնց նշանագիրի ցուցադրութեամբ եւ իմաստի բացատրութեամբ:

Տեւողութեան նշաններէն Լիմոնճեանի *նիշանսըզը* թարգմանած է՝ *առանց կէտ*:

Ընդհանուր առմամբ, ձայնանիշերու բացատրութիւններուն մէջ Լիմոնճեան կարճ է ու կտրուկ: Ան կու՛ բովանդակութեամբ ու հակիրճ մեկնաբանութիւններով կը ձգտի փոխանցել լոկ անհրաժեշտը:

«Ուսումնաձեւ»-ին սկիզբը Լիմոնճեան կու տայ հայկական հիմնական ձայնանիշերուն ցանկը: Գլխաւոր ձայնանիշերը՝ առանց կիսվերի կամ կիսվարի, կ'անուանէ *ողջ ձայներ* կամ *ամբողջ ձայներ* (Ձ 25, Մ 96) եւ, ինչպէս նշեցի, կը գրէ անոնց միայն տաճկական անուանումները: Ձայնանիշերուն մասին ոչ մէկ բացատրութիւն կայ: Հայկական ձայնանիշերուն տաճկական համարժէքները ինքնին նկատուած են ինքնաբաւ բացատրութիւններ: Ենթադրուած է՝ որ ընթերցողը քաջատեղեակ ըլլայ տաճկական անուանումներուն, ուրիշ հարց՝ թէ երկու ժողովուրդներու ձայնեղանակներուն՝ հետեւաբար նաեւ ձայնանիշերու ընկալումին միջեւ կան տարբերութիւններ:

Երկրորդ ցանկը (Ձ 25, Մ 96) յատկացուցած է *կիսաձայն*երուն: Երբ ձայնանիշին վրայ կ'աւելնայ ⸝ նշանագիրը՝ ձայնանիշը կը բարձրանայ կէս աստիճան:

Երրորդ ցանկը (Ձ 25, Մ 96) կը բացատրէ քառորդ ձայնին՝ *չուրի*ին գործածութիւնը: Երբ ⸝ նշանագիրը այս անգամ կը դրուի ձայնանիշին տակը, ձայնանիշը կը բարձրանայ քառորդ աստիճան, կամ ինչպէս Լիմոնճեան կը բացատրէ՝ «կէսին կէսը»: «Ուսումնաձեւ»-ի վերջաւորութեան բերած Օրհնութիւններու սկսուածքներուն մէջ, Լիմոնճեան *չուրի* գործածած է միայն ԱՁ սկսուածքին մէջ (Ձ 34, Մ 114):

Թէ՛ ձայնանիշին վրայ եւ թէ՛ տակը դրուող այս նշանին համար Լիմոնճեան չունի յատուկ անուանում մը եւ կը բաւարարուի երկու պարագաներուն ալ զայն կոչելով *կիսաձայնի նշանագիր* (Ձ 25, Մ 96):

Յաջորդող բացատրութիւնները բնականաբար պիտի յատկացուած ըլլային տեւողութեան նշաններուն:

Լիմոնճեան նախ կու տայ *Զարպ* եզրին սահմանումը. «*Զարպ* (հարում) բուռը, Արաբերէն, զարնել ըսել է. ձեռքը, ականջէն ծունկը եւ ծունկէն նորէն ականջը, մէկ հարում կ'ըսուի» (Ձ 26, Մ 98): Տեւողութեան նշաններու բացատրութեան մէջ, մէկ *զարպը* կը հաւասարեցնէ եւրոպական 2/4-ին (Ձ 26, Մ 98): Ահաւասիկ Լիմոնճեանի այս դրոյթներուն համառօտագրութիւնը, ուր իմ կողմէս աւելցուցի եւրոպական ամանակները (4/4, 2/4 եւլն.).

(∘) *սուղ* = 2 *զարպ* (հարում) = [4/4]:

(··) *զոյգ կէտ* = 1 *զարպ* (հարում) = [2/4]:

(·) *միջակէտ* = ½ *զարպ* (հարում) = [1/4]:

( ) *առանց կէտ* (նիշանըրզ) = երկու ձայնանիշ հաւասար է ½ *զարպի* (հարում) = [1/8]:

( ) *ստորակէտ* = չորս ձայնանիշ հաւասար է ½ *զարպի* (հարում) = [1/16]:

( ) *ծունկ* = ութ ձայնանիշ հաւասար է ½ *զարպի* (հարում) = [1/32]:

( ) [*ծնկներ*] = տասնվեց ձայնանիշ հաւասար է ½ *զարպի* (հարում) = [1/64]:

Բացի *առանց կէտ*էն, մնացած բոլորին «լուռ կենալու նշանագիր»-ները (ձայնահատ - rest) ձայնանիշերուն վրայ դրուող նոյն նշանագիրներն են՝ տեղափոխուած ձայնանիշերուն քովը: Ձայնահատերուն անուանումները նոյն ձայնանիշերուն անուանումներն են: Բնականաբար, *առանց կէտ*ին համար անհրաժեշտ էր նշանագիր մը՝ զոր կոչեց *նութգու զարպ* ( ) (Զ 27, Ծ 100): Վերջինս ունի *առանց կէտ*ին տեւողութիւնը՝ 1/8: Բայց երբ ան կը դրուի ձայնանիշէ մը առաջ կամ ետք՝ կը գրաւէ չափական միաւորին կէս տեւողութիւնը: Լիմոնճեան կը բերէ միայն մէկ տեսակ տեւողութեան կաղապարներու նմոյշներ, օրինակ՝ : Կը հասկնանք՝ որ *առանց կէտ*ին *լուռը* այստեղ պէտք է թարգմանուի այսպէս. : Յստակ չէ անոր վիճակը այլ պարագաներու:

Անկանոն Կշռութային Խմբաւորումներուն (Irregular Rhythmic Groupings) համար Լիմոնճեան ցոյց կու տայ երեք տարատեսակ.

1.-*Առանց կէտին կխաւորը* ( ), որ եւրոպական հասկացութեամբ Triplet-ն է, այսինքն՝ երեք հատ ութերորդական 1/4 տեւողութեան (կէս *զարպ-հարումի*) մէջ (Զ 27, Ծ 100):

2.-*Ստորակէտին հնգաւորը* ( )՝ Quintuplet, այսինքն՝ հինգ հատ տասներվեցերորդական 1/4 տեւողութեան (կէս *զարպ-հարումի*) մէջ (Զ 30, Ծ 106):

3.-*Ստորակէտին կխաւորը* ( )՝ Sextolet, այսինքն՝ վեց հատ տասներվեցերորդական 1/4 տեւողութեան (կէս *զարպ-հարումի*) մէջ (Զ 27, Ծ 100):

Պէտք է եզրակացնել՝ որ նոյն սկզբունքը կը վերաբերի բոլոր տեւողութիւններով Triplet-ներուն, Quintuplet-ներուն, Sextolet-ներուն եւ Septolet-ներուն:

Յետոյ կ'աւելցնէ ուրիշ կարեւորութիւն մը եւս, ոչ այնքան յստակ: Կը գրէ՝ թէ երբ ունենանք *առանց կէտի* երկու չափական միաւորներ, որոնց առաջինին վերջին ձայնանիշը ‿ նշանով կապուած է երկրորդի առաջին ձայնանիշին հետ՝ , կը հասկցուի՝ որ երկու չափական միաւորները կազմուած են երկու Triplet-է (երեքաւոր)՝ (Զ 30, Ծ 106):

Թաւանշանին ( ) տուած է երկու նշանակութիւն.

1.-Երբ դրուած է երկու ձայնանիշէ կազմուած չափական միաւորի ձայնանիշերէն մէկուն վրայ, տուեալ ձայնանիշը կը գրաւէ չափական միաւորի տեւողութեան երեք քառորդը, երկրորդ ձայնանիշին թողելով մնացած մէկ երրորդը: Օրինակ, երբ դրուի *առանց կէտի* ձայնանիշին վրայ ( )՝ ան կը դառնայ 3/16, իսկ միւս ձայնանիշը՝ 1/16 ( ) (Զ 28, Ծ 102): Երբ դրուի միջակէտով ձայնանիշին վրայ ( )՝ ան կը դառնայ 3/8, իսկ միւսը՝ 1/8 ( ) (Զ 28, Ծ 102): Աւելի պարզօրէն՝ ան տուեալ ձայնանիշին տեւողութիւնը կ'երկարէ իր կէս տեւողութեամբ, նման եւրոպական

ձայնագրութեան կէտաւոր ձայնանիշին (dotted note)։

2.-Եթէ չափական միաւորը կազմուած է երեք ձայնանիշէ եւ որոնցմէ մէկը կը կրէ *թաւանչան* ( ), տուեալ ձայնանիշը կը գրաւէ չափական միաւորի տեւողութեան կէսը (Ձ 28, Մ 102)։ Կը հասկնանք՝ որ այս օրինակին մէջ կշռոյթը կ'ըլլայ :

Իսկ ինչո՞ւ չէ գրուած , որ պիտի տար նոյն արդիւնքը։ Միւս կողմէն՝ նոյն բացատրութեան ուրիշ ընթերցուածք մը կրնայ ստանալ առաջին նշանակութիւնը, այսինքն՝ ընդունիլ կէտաւոր ձայնանիշին դրութիւնը, որով նոյն օրինակին տեւողութիւնը կ'ըլլայ :

Զար մղրապը (″) կը դնէ ձայնահատէ (rest) եւ ձայնանիշէ կազմուած չափական միաւորի ձայնանիշին վրայ, որպէսզի վերջինս նուագուի երկու անգամ (Ձ 29, Մ 104)։ Լիմոնճեանի բոլոր նմոյշները կազմուած են 1/8 ձայնահատէ եւ 1/8 ձայնանիշէ ( ), ուրեմն, 1/8 ձայնանիշը պէտք է բաժնուի երկու հատ 1/16-ի ( )։ Լիմոնճեան օգտագործումի միայն այս պարագան կը նշէ, բայց նկատի առնելով Բժշկեանի բացատրութիւնը եւս (Մ 46)՝ կարելի է հետեւցնել, որ այս նշանագիրը ընդհանրապէս կը նշանակէ 1/8 ձայնանիշը վերածել երկու նոյնաձայն ձայնանիշերու՝ անկախ ձայնահատի գոյութեան կամ բացակայութեան։

Լիմոնճեանի որոշ դրոյթներ կը յառաջացնեն աւելորդ դժուարութիւններ։ Ան կու տայ չափական երկու միաւորէ կազմուած օրինակ մը, որուն առաջին միաւորը կը բովանդակէ 3/16 տեւողութիւն, երկրորդը՝ 5/16, ընդ որում երկրորդ միաւորին երկրորդ ձայնանիշը անսպասելիօրէն 1/16 ձայնահատ մըն է՝ (Ձ 29, Մ 104)։ Կարելի է հասկնալ, որ երկրորդ միաւորին առաջին ձայնանիշը ( ) կը միանայ առաջին միաւորին՝ կազմելով , մինչ երկրորդ միաւորը կը սկսի ձայնահատով ( )։ Այսպէս, «քիչ մը սպասում առաջ կուգայ», կը գրէ Լիմոնճեան։ Այս օրինակին ճիշդ քովը, Մելիք մատիտով իր կողմէն աւելցուցած է ձայնագրութեան արդի, բարեփոխեալ տարբերակը՝ :

Աստիճանական ուժեղացումի (*cresc.*) համար կը գործածէ ᵛ, իսկ մեղմացումի (*dim.*) համար՝ ᴧ, որոնք երկուքն ալ կը դրուին մէկ ձայնանիշի վրայ (Ձ 30, Մ 106)։ Քանի մը ձայնանիշի տեւողութեամբ ուժեղացումն ու մեղմացումը արտացոլում չեն գտած «Ոււսումնաձեւ»-ին մէջ։

Փոքր ձայնանիշերուն կու տայ *նաղմէ* անուանումը եւ կ'աւելցնէ վերացական բացատրութիւն մը. «անով, անյայտ ձայնին իշխանութեանը անցնելու է» (Ձ 28, Մ 102)։ Անոնք այսօրուան ըմբռնումով appoggiatura-acciaccatura-ներն են։

Լիմոնճեանի համար կարեւորութիւն ունի : նշանը (Ձ 30, Մ 106)։ Կը բացատրէ՝ թէ «[ա]յս նշանը, ամեն մէկ երկու հարումի տեղը կը դնենք», ուրեմն՝ իւրաքանչիւր 4/4 տեւողութեան, եւրոպական ըմբռնումով հատածագիծի (bar line) իմաստով։ Գործնական կիրառութեան մէջ, բոլոր ութ ձայներու սկսուածքները ձայնագրած է այս սկզբունքով (Ձ 34-35, Մ 114, 116)։ Նոյն սկզբունքը կիրառած կը գտնենք նաեւ

վերոյիշեալ երեք ինքնագիրներուն մէջ: Ձեռագիրին վերջաւորութեան, Մելիքի ընդօրինակած ստեղծագործութիւններուն մէջ կը գտնուին նշանի գործածութեան նրբերանգումներ: Երբ երգը հիմնուած է երկար *ուսուլ*ի վրայ, ինչպէս՝ 48/4 (Սաքիլ), 32/4 (Հաֆիֆ), 28/4 (Բեմէլ), 24/4 (Զենպէր) եւլն., իւրաքանչիւր 4/4-ին կ'աւելցնէ : նշանը իսկ *ուսուլ*ի վերջաւորութեան՝ :: (այս վերջինին մասին «Ուսումնաձեւ»-ին մէջ յիշատակութիւն չկայ): Ասոնք կը կազմեն ստեղծագործութիւններուն մեծամասնութիւնը: Կարճ *ուսուլ*ներու պարագային՝ 6/8, 10/16, իւրաքանչիւր 6/8 կամ 10/16 կը բաժնուի : նշանով, ստեղծագործութեան վերջաւորութեան դնելով կամ չդնելով :: նշանը: Ուրեմն, Լիմոնճեանի բացատրութիւնը՝ ըստ որում : նշանը կը դրուի իւրաքանչիւր 4/4-ին, գործադրութեան մէջ կ'ունենայ իր բացառութիւնները: Ամէն պարագայի, : նշանը պայմանական է եւ չունի եւրոպական համաձներուն խիստ իմաստը: *Ուսուլ*ներու պարագային, անոնք այս կիրառութեան չրջածիրին մէջ անպատեհութիւն մը չեն ներկայացներ, քանի որ ձայնագրութեան մէջ անոնք կչռութային փոփոխութիւններ չեն առաջադրեր: 48/4-ը, 32/4-ը եւլն. կարելի է դիւրութեամբ բաժնել 4/4 երկրորդական ամանակներու: Բայց հայկական սկսուածքներու (եւ ընդհանրապէս Հայ հոգեւոր երաժշտութեան) ձայնագրութեան պարագային, անհրաժեշտ կ'ըլլայ կչռութային փոփոխութիւններ կատարել՝ որպէսզի ձայնագրութիւնը յարմարի 4/4 կայուն ամանակին, քանի որ հայկական հոգեւոր երգեցողութիւնը չունի *ուսուլ*ներ կամ կայուն ամանակներ: Վստահաբար, Լիմոնճեան այսպիսի փոփոխութիւններ կատարած է «Ուսումնաձեւ»-ի սկսուածքներուն մէջ:

Լիմոնճեան ունի նաեւ չեչտի (՛), թրթռացումի (〰), ձայնը սահեցնելու (portamento-glissando) (⌒) նշաններ, ինչպէս նաեւ ձայնարտաբերումի արհեստավարժութեան (technique) չորս նշան՝ երգել ռնգացնելով ձայնը (‾‾‾7), երգել ռնգային (ꝺ), գլխային (⸔) եւ կոկորդային ձայներով (⸦):

Ի վերջոյ, կը թուէ կրկնութեան (կ) եւ մէջտեղէն կրկնելու (𝄋) նշաններ:

Ասոնք են հայկական ձայնանիշերուն եւ նշաններուն օգտագործումին Լիմոնճեանի մեկնակէտերը: Հետաքրքրական է զանոնք դիտել նաեւ իր ժամանակակիցի՝ Մ. Բժշկեանի դրոյթներուն հետ, ինչպէս նաեւ հետեւիլ անոնց յետագայ զարգացումին:

ՀԱՅՐ ՄԻՆԱՍ ԲԺՇԿԵԱՆԻ ԴՐՈՅԹՆԵՐԸ

Հ. Մինաս Բժշկեանի աշխատութիւնը՝ *Երաժշտութիւն որ է համառօտ տեղեկութիւն երաժշտական սկզբանց ելեւէջութեանց եղանակաց եւ նշանագրաց խազից*[71] կարեւոր աղբիւր մըն է Հայ Արդի Ձայնագրութեան նախնածին համակարգի իմացութեան համար:

Լիմոնճեանի եւ Բժշկեանի դրոյթներուն միջեւ սկզբունքային տարբերութիւններ չկան: «Ուսումնաձեւ»-ի եւ *Երաժշտութիւն*ի համեմատութիւնը ցոյց կու տայ՝ թէ երկու երաժիշտներն ալ ունեցած են համատեղ սկզբունքային աշխատանք մը: Բայց Բժշկեանի բացատրութիւնները աւելի ընդարձակ են եւ մանրամասնուած, որով այն տպաւորութիւնը կը յառաջանայ՝ թէ հեղինակը իր դրոյթները զարգացուցած է անկախ Լիմոնճեանէն:

Ի տարբերութիւն Լիմոնճեանէն, Բժշկեան տուած է իւրաքանչիւր նշանի անունը: Այլեւ փորձած է գտնել անոնց հայերէն եզրերը, որոնց զուգահեռ՝ իբրեւ առաւել

յստակութիւն, նշած նաեւ տաճկերէնը:

Տուած է ձայնանիշերուն Հայերէն անունները՝ փուշ, էկորճ, եւլն., եւ անոնց կրճատումները: Նոյնիսկ զանազան ութեակներու ձայնանիշերուն տուած է յստուկ անուանումներ, որոնց ամբողջական ցանկը *տե՛ս* Ցուցակ 1 (Ծ էջ 40-44):

Ինչո՞ւ «Ուսումնաձեւ»-ին անծանօթ մնացած է Հայկական անուանումները իսկ *երաժշտութիւնը* դիմած է Հայերէններուն: Անհրաժեշտ է վերակարդալ ձայնագրութեան գիւտին մասին Լիմոնճեանի եւ Բժշկեանի վերոյիշեալ յիշատակութիւնները: Լիմոնճեան իբրեւ գիւտին մասնակիցներ կը յիշատակէ երեք անուն՝ բոլորն ալ մասնագէտ ոչ-Հայկական երաժշտութեան: Իսկ Բժշկեան այս նոյն երեքին կ'աւելցնէ նաեւ մէկը՝ ինքը, իբրեւ մասնագէտ Հայկական երաժշտութեան: Կարելի է հետեւցնել՝ որ կամ Լիմոնճեան համաձայն չէ եղած Բժշկեանի առաջարկած հայկական անուանումներուն, որով «Ինքնակենսագրութիւն»-ին մէջ դուրս ձգած է Բժշկեանին անունը իսկ «Ուսումնաձեւ»-ին մէջ՝ անոր տուած Հայերէն անուանումները, եւ կամ Բժշկեան քիչ մը աւելի ուշ միանալով խմբակին՝ «Ուսումնաձեւ»-ի գրութենէն ետք, յետագային աւելցուցած է (առանձին կամ միւս երեքին հաւանութեամբ) Հայկական անուանումները: Ինչ որ ալ ըլլայ պարագան, Հայկական անուանումները չուտով կ'արմատաւորուին Հայ Արդի Ձայնագրութեան մէջ եւ կը յարատեւեն առանձին կամ տաճկականներուն զուգորդութեամբ: Այս բոլորին կրնայ աւելնալ նաեւ այն՝ որ «Ուսումնաձեւ»-ը գրուած է Թուրքերէն իսկ Բժշկեանի *երաժշտութիւնը*՝ Հայերէն:

Բժշկեան սահմանած է նաեւ ութեակներուն անունները[72] այսպէս.

= ցածագոյն

= ցած

= պարզ

= բարձր

= սուր

= գիլ

Լիմոնճեանի *կիսաձայնի նշանագիրը* Բժշկեան կ'անուանէ *խունճ*[73]: Եթէ դրուած է ձայնանիշին վրայ զայն կէս աստիճան բարձրացնելու համար՝ անուանած է *վերնախունճ* իսկ ձայնանիշին տակը դրուող չուրին՝ *ներքնախունճ*:

Բժշկեան *խունճ*ին իբրեւ նշանագիր գործածած է , փոխան Լիմոնճեանի (եւ մինչեւ այսօր գործածուող) *երկար*ին : Քերովբեան ցոյց կու տայ՝ թէ 1860-ականներուն սկիզբը Բժշկեանի *խունճ*ին ձեւը արդէն փոխուած է *երկար*ի[74]: Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ գրուած Լիմոնճեանի երեք ինքնագիրներուն մէջ[75] բարձրացումի նշանագիրը դրուած է իբրեւ *երկար*: Այսպէս է նաեւ Մելիքին ընդօրինակութիւնը «Ուսումնաձեւ»-ին մէջ: Ուրեմն, կարելի է եզրակացնել՝ թէ սկիզբը գոյութիւն ունեցած է նշանագիրին երկու գրելաձեւ:

Բժշկեան իր երկու ձեռագիրներուն մէջ մէկ *բաղմունքը* կամ *զարկը* կամ *զարպը* մէյ մը կը հաւասարեցնէ 2/4-ի եւ մէյ մըն ալ 1/4-ի:

Նախնական գրութիւնը բովանդակող ձեռագիրին մէջ ան կը գրէ. «Ուստի, ժամանակը բաղմունքով կամ զարկով կը բացատրեն երաժիշտները, որ է *զարկ*. եթէ զի՝ եթէ մէկ ձայն մը անչափ երկընցընես, որ ձեռքդ բերնէդ ծունկիդ զարնես, վեր վերցընես մինչեւ բերանդ բերես, նորէն ծունկիդ զարնես ու բերանդ բերես՝ կ'ըլլայ ամբողջ ժամանակ, որ երկու անգամ վար կ'իջնի եւ երկու անգամ վեր կ'ելլէ: Դարձեալ՝ եթէ մէկ ձայնին վրայ ձեռքդ մէկ անգամ բերնէդ ծունկիդ զարնես ու բերանդ բերես, կ'ըլլայ կէս ժամանակ կամ կիսամանակ: Իսկ, թէ մէկ ձայնին վրայ ձեռքդ բերնէդ ծունկիդ բերես՝ կ'ըլլայ քառորդ ժամանակ կամ քառամանակ, որ վայրկենաւոր ժամացուցին *սան*-ին չափ ժամանակ կ'անցնի. եւ եթէ երկու ձայնին վրայ մէկ անգամ ձեռքդ զարնես, կ'ըլլայ ութժամանակ, եւ այսպէս, հետզհետէ երթալով երկրաչափական համեմատութեամբ կը բաժնըվի ժամանակը՝ 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, որ այժմ նշաններով կ'իմացընենք. զոր օրինակ՝

(°) *ծանր*, որ է նշան ամբողջ ժամանակի եւ ունի 4 զարկ [= 4/4]:

(¨) *զոյգ կէտ*, որ է նշան կիսամանակի եւ ունի 2 զարկ [= 2/4]:

(˙) *միջակէտ*, որ է նշան քառամանակի եւ ունի 1 զարկ [= 1/4]:

( ) *աննշան* ձայներն են ութամանակ եւ երկու ձայն 1 զարկ ունին [= 1/8]:

(') *ստորակէտ*, որ է նշան ութամանակին կէսին եւ 4 ձայն մէկ զարկ ունին [= 1/16]:

(') *ծունկ*, որ է նշան վերինին կէսին եւ 8 ձայն մէկ զարկ ունին [= 1/32]:

(») *ծնկներ*, որ է նշան վերինին կէսին եւ 16 ձայն 1 զարկ ունին [= 1/64], որ է ըսել թէ քառորդ ժամանակը (˙) 16 զարկ կը բաժնըվի եւ ամբողջ ժամանակը (°)՝ 64»[76]:

Ուրեմն, ձեռքի շարժումը կարելի է մեկնաբանել այսպէս.

1.-Վերէն վար զարնել ծունկին = 1 *զարկ* = 1/4

2.-Ծունկէն դէպի վեր = 1 *զարկ* = 1/4

Միւս ձեռագիրին մէջ, Բժշկեան այսպէս կը սրբագրէ գրութեան առաջին մասը.

«...ձեռքդ վերէն ծունկիդ զարնես, վեր վերցնես ու նորէն ծունկիդ զարնես՝ չորս անգամ, կ'ըլլայ ամբողջ ժամանակ, որ չորս անգամ կ'ելլէ կ'իջնի: Դարձեալ՝ եթէ մէկ ձայնին վրայ ձեռքդ երկու անգամ ծունկիդ զարնես, կ'ըլլայ կէս ժամանակ կամ կիսամանակ: Իսկ եթէ մէկ ձայնին վրայ ձեռքդ մէկ անգամ ծունկիդ զարնես, կ'ըլլայ քառորդ ժամանակ, որ վայրկենաւոր ժամացուցին...»[77]:

Երկրորդին մէջ կայ ձեռքի շարժումի տարբերութիւն մը: Երկրորդին համար հիմքը ծունկին զարնելն է՝ զոր իրականացնելու համար պէտք է կատարուի ձեռքի վար եւ ապա վեր-վար շարժումներ, այսպէս.

1.-Վերէն վար զարնել ծունկին = 1 *զարկ* = 1/4

2.-Վեր վերցնել ու զարնել ծունկին = 1 *զարկ* = 1/4

Այս երկուքն ալ տարբերութիւններ ունին Լիմոնճեանէն:

Բժշկեան չի նշեր ձայնահատերուն անուանումները, քանի որ անոնք տրամաբանօրէն պիտի ըլլային ձայնանիշերուն նման: Բայց *աննշան*ին համապատասխանող ձայնահատը (˒) կ'ենթադրէ ունենալ իր յատուկ անունը, քանի որ ան արդէն *աննշան* չէ, բան մը՝ զոր չէ յիշատակած Բժշկեան: Լիմոնճեան զայն կոչած էր *նութ-գու զարպ*:

*Թաւանշան*ի գործածութեան համար շատ աւելի յստակ է Բժշկեան, բացատրե-

լով՝ որ նշանագիրը ձայնանիշին տեւողութիւնը կ՚աւելցնէ իր կէս չափով: Այսինքն, եթէ դրուած է *աննշան*ին վրայ՝ ձայնանիշը կը դառնայ 3/16, եթէ դրուած է *ստորակէտ*ին վրայ՝ կը դառնայ 3/32, եւլն.[78]:

Անկանոն կշռութային խմբաւորումներուն համար Բժշկեան, նախ, Triplet-ին համար կը գործածէ *թաշտը* (⌣), ինչպէս հետեւեալ օրինակին մէջ. (... = ...)[79]: Quintuplet-ին եւ Sextolet-ին համար *թաշտ* չ'օգտագործեր, այլ կը մօտենայ Լիմոնճեանի օրինակին գրելով՝ ... (= ...) եւ ... (= ...)[80]: Լիմոնճեանի յիշատակած երկու չափական միաւորի միացումը *թաշտով* (առանց *թաշտ* եզրին օգտագործումով)՝ փոխանակ երկու առանձին Triplet-ներու գրութեան (Մ 33), կիրառութիւն չի գտներ Բժշկեանի մօտ:

Աստիճանական ուժեղացումի (*cresc.*) եւ մեղմացումի (*dim.*) նշանները բոլորովին տարբեր են Լիմոնճեանի նշաններէն: Մէկ ձայնանիշի ուժեղացումի համար ձայնանիշին վրայ կ'առաջարկէ ❩ , մեղմացումի համար՝ ❨ : Քայլ մը առաջ երթալով Լիմոնճեանէն, կը նշէ մէկէ աւելի ձայնանիշերու ուժեղացումի (⌒) եւ մեղմացումի (⌒) նշանները, որոնք դրուելով չափական միաւորին մէջտեղը՝ կը բովանդակեն միաւորին մէջ տեղ գտած բոլոր ձայնանիշերը: Օրինակ, եթէ գրուած է ... , մեղմացումը կը տեւէ *փուշէն բենկորճ*[81]: Ուժեղացում-մեղմացումի աւելի մանրամասնուած նշանագրութիւն գոյութիւն չունի: Բժշկեան այս բոլոր նշաններն ալ միանշանակօրէն կ'անուանէ *թուր*:

Անկախ անուանումներու տարբերութիւններէն, Լիմոնճեան եւ Բժշկեան նոյն նշանը եւ գործածութիւնը կու տան *նաղմէ*ին (appoggiatura - acciaccatura), *չար մզրապ - կրկնազարկ*ին (repeated note), *չեշտ*ին եւ *ոլորակ*ին (portamento-glissando):

Լիմոնճեան ցոյց կու տայ 〰 նշանը եւ պարզօրէն կը բացատրէ՝ թէ ան «թրթռացում առաջ կը բերէ» (Զ 29, Մ 104): Բժշկեան աւելի նրբերանգուած է: Ան *խաղ* անուանումին տակ կը նշէ երկու տարբերակ.

ա.- 〰 նշանը երբ կը դրուի *նաղմէ-գեղգեղանք*ին վրայ, քովի մայր ձայնին տեւողութեամբ կը խաղցնէ ձայնը, եւ երբ կը դրուի մայր ձայնանիշին վրայ՝ երկու անգամ կը խաղցնէ ձայնը:

բ.- ~ նշանը երբ դրուի մայր ձայնանիշին վրայ՝ ձայնը կը խաղցնէ մէկ անգամ[82]:

Լիմոնճեանի երգչային ձայնարտաբերումի չորս նշան դուրս մնացած են Բժշկեանէն: Անոնք են *ռնձայնը*, ռնգային ձայնը, գլխային ձայնը եւ կոկորդային ձայնը:

Միւս կողմէն, Բժշկեան կը բացատրէ եզրեր[83]՝ որոնք բոլորովին կը բացակային Լիմոնճեանի մօտ.

1.-*Զարդ* (^): Կը դրուի ձայնանիշի վրայ՝ երբ անոր կը նախորդէ կամ կը յաջորդէ ձայնահատ մը (... կամ ...): Կը նշանակէ՝ ձայնահատին փոխարէն կատարել գեղգեղանք մը, զարդ մը:

2.-Զարդարանք: Կրճատ գրութեան ձեւ մըն է, որ ունի երեք տարատեսակ.

Ա.-*Փակ* (^): Դրուելով, օրինակ, 1/4 ձայնանիշին վրայ, կատարողը տուեալ

ձայնանիշը կը պահէ 3/16 տեւողութեամբ, իսկ մնացած 1/16 տեւողութեան տեղը կ'աւելցնէ ձայնաշարին յաջորդ աստիճանը: Փոխանակ գրելու , կրճատօրէն կը գրուի՝ :

Բ.-*Խում*, որ ունի երկու տարատեսակ.

ա.-( ): Մէկ ձայնանիշը բաժնել երկու հաւասար տեւողութեամբ ձայնանիշերու, երկրորդը ըլլալով առաջինէն կէս աստիճան բարձր: Փոխանակ գրելու , կրճատօրէն կը գրուի՝ :

բ.-( ): Մէկ ձայնանիշը բաժնել չորս հաւասար տեւողութեամբ ձայնանիշերու, երկրորդն ու չորրորդը ըլլալով մայր ձայնանիշէն կէս աստիճան բարձր: Փոխանակ գրելու , կրճատօրէն կը գրուի՝ :

Գ.-*Հար*: Մօտ է եւրոպական mordant-ի ( ) իմաստին: Ունի երկու տարատեսակ.

ա.-( ): Ձայնանիշը կը բաժնուի երեք հաւասար տեւողութեամբ ձայնանիշերու (Triplet), առաջինը՝ հիմնական ձայնանիշը, երկրորդը՝ անկէ մէկ աստիճան բարձր, երրորդը՝ հիմնականը: Փոխանակ գրելու , կրճատօրէն կը գրուի՝ :

բ.-( ): Ձայնանիշը նոյնպէս կը բաժնուի երեք հաւասար տեւողութեամբ ձայնանիշերու, այն տարբերութեամբ՝ որ երկրորդ ձայնանիշը կը բարձրանայ կէս աստիճան: Փոխանակ գրելու , կրճատօրէն կը գրուի՝ :

Բժշկեանի մօտ վերջակէտը (:) Լիմոնճեանի նման կայուն 4/4 ամանակով հատածագիծ չի նշանակեր այլ կը ներկայացնէ կշռութային միաւորներու համակցութիւններ[84]: Բժշկեան կը բացատրէ *քառակէտը* (::)՝ «որով կը լրմննայ տունը. կամ երգին *ուսուլը*»[85]: Կ'աւելնայ նաեւ *վերջը* (վ)՝ իբրեւ ստեղծագործութեան վերջաւորութիւն՝ համանման եւրոպական Fine-ին, գեղգեղանքի, զարդարանքի կամ խաղի նշաններ՝ *փաթութ* ʊ, *հուհայ* ʊ, *անոյշ*՝ Δ, *պտոյտ*՝ ( ): Իսկ *քաշը* (*) եթէ դրուած է ձայնանիշի վրայ, կը նշանակէ զայն երկարելով խաղցնել, եթէ դրուած է ձայնահատի փոխարէն՝ պէտք է բուն տեւողութենէն աւելի երկար լռել կամ ձայնահատին տեղը աւելցնել զարդ մը:

Բժշկեան նոյնիսկ կ'առաջադրէ բազմաձայնութիւնը ձայնագրելու միջոց: կը նշանակէ յիշեալ երեք ձայնանիշերը նուագել միասին[86]:

Լիմոնճեան-Բժշկեան նմանութիւններուն եւ տարբերութիւններուն համառօտագրութիւնը *տե՛ս* ստորեւ բերուած ցուցակներուն մէջ: Բժշկեանին համար ամբողջապէս հիմնուած եմ Քերովբեանի խմբագրած աշխատութեան վրայ:

Համեմատութիւնը ցոյց կու տայ՝ որ հիմնահարցերուն առնչութեամբ (ձայնանիշերու եւ տեւողութիւններու նշաններն ու նշանակութիւնները) երկուքն ալ համաձայն են իրարու: Ասիկա պիտի նշանակէր՝ որ իրօք երկու երաժիշտներուն միջեւ տեղի ունեցած է նախնական համագործակցութիւն: Գալով տարբերութիւններուն, անոնք կրնան ցոյց տալ որոշ ժամանակէ մը ետք տեղի ունեցած կապերու խզում մը, որով երկու երաժիշտները շարունակած են համակարգը զարգացնել իւրաքանչիւրը իր ուղիով:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐ

Եւրոպական ձայնանիշերու սինակին մէջ, Հաւասարեցուած Համակարգի Համեմատութեամբ
քիչ մը ցած ձայնանիշերուն Համար դրած եմ – նշանը, իսկ քիչ մը բարձրերուն Համար՝ + նշանը

ԵՒՐՈՊԱԿԱՆ ՁԱՅՆԱՆԻՇ	ԼԻՄՈՆՃԵԱՆ-ՄԵԼԻՔ			ԲԺՇԿԵԱՆ		
	ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՁԱՅՆԱՆԻՇ	ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՆՈՒՆ	ՕՍՄԱՆԱԿԱՆ ԱՆՈՒՆ	ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՁԱՅՆԱՆԻՇ	ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՆՈՒՆ	ՕՍՄԱՆԱԿԱՆ ԱՆՈՒՆ
		-	գապա տիւկեաՀ	-	-	-
		-	գապա քիւրտի	-	-	-
		-	գապա սէկեաՀ	-	-	-
		-	գապա բուսէլիք	-	-	-
		-	գապա չարկեաՀ	-	-	-
		-	գապա սապա կամ գապա Հիճազ	-	-	-
		-	եկեաՀ		փուչ	եկեաՀ
		-	չուրի		-	չուրի
		-	բէս Հիսար		-	փէս Հիսար
		-	՚աչիրան		էկորճ (է)	աչըրան
		-	չուրի		-	չուրի
		-	բէս ՚աճէմ		-	փէս աճէմ

տիէզ	Հափոմկփմոմ		տիգդ	-		
Խոցվչ	-		Խոցվչ ջոի տխտո	-		
կմրաՀ	-		կմրաՀ	-		
չոգիմոՀ	(մոխ) իխմոխ		չոգիմո,Հ	-		
ծկիկորաՆ	-		ծկիկորամ	-		
կմրաՀ	-		կմրաՀ	-		
չոգիկո	(մգդ) Նտոլտդծմգդ		չոգիկո	-		
կասմրկծ	-		կասմրկծ	-		
կմրաՀ	-		կմրաՀ	-		
չոգիրկա	(ոսոլ) դկխտիխմոսոլ		չոգիրկա	-		
կիրկիմկՆ	-		կիրկիմկՆ	-		
կմրաՀ	-		կմրաՀ	-		
սոոու	(դգմ) ցմսիդգմ		քլոտմ	-		
աՀկիկի	-		աՀկիկի	-		
կմրաՀ	-		կմրաՀ	-		
ծոււտ	(մգի) Նտոլտդմգի		Խոմտ,	-		

		-	չուրի		-	չուրի
		-	հիսար		կէս բարձրափուչ	հիսար
		-	հիւսէյինի		բարձրաէ	հիւսէինի
		-	չուրի		-	չուրի
		-	'աճէմ		կէս բարձրաէ	աճէմ
		-	էվիճ		բարձրավեր	էվիճ
		-	չուրի		-	չուրի
		-	մահուր		կէս բարձրավեր	մահուր
		-	կէրտանիյէ		բարձրաբեմ	կէրտանիյէ
		-	չուրի		-	չուրի
		-	չէհնազ		կէս բարձրաբեմ	չէհնազ
		-	մուհայեէր		բարձրախոս	մուհայեէր
		-	չուրի		-	չուրի
		-	սինապիւլէ		կէս բարձրախոս	գիւմպիւլէ
		-	թիզ սէկեահ		բարձրաներք	թիզ սէկեահ
		-	չուրի		-	չուրի

		-	Թիզ բուսէլիք		կէս բարձրաներք	Թիզ պուսէլիք
		-	Թիզ չ'արկեահ		բարձրապար	Թիզ չարկեահ
		-	չուրի		-	չուրի
		-	Թիզ սապա կամ Թիզ հիճազ		կէս բարձրապար	Թիզ հիճազ
		-	Թիզ նէվա		սրափուշ	Թիզ նէվա
		-	չուրի		-	չուրի
		-	Թիզ հիսար		կիսասրափուշ	Թիզ հիսար
		-	Թիզ հիւսէյինի		սրաէ	Թիզ հիւսէինի
		-	չուրի		-	չուրի
		-	Թիզ 'աճէմ		կիսասրաէ	Թիզ աճէմ
	-	-	-		սրավեր	Թիզ էվիճ
	-	-	-		-	չուրի
	-	-	-		կիսասրավեր	Թիզ մահուր
	-	-	-		սրաքեն	Թիզ կէրտանիյէ
	-	-	-		-	չուրի
	-	-	-		կիսասրաքեն	Թիզ չէհնազ

	-	-	-		սրախոս	Թիզ մուհայեր
	-	-	-		-	չուրի
	-	-	-		կիսասրախոս	Թիզ գիւմպիւլէ
	-	-	-		սրաներք	Թիզ սէկեահն Թիզի
	-	-	-		-	չուրի
	-	-	-		կիսասրաներք	Թիզ պուսէլիքին Թիզի
	-	-	-		սրապար	Թիզ չարկեահն Թիզի
	-	-	-		-	չուրի
	-	-	-		կիսասրապար	Թիզ հիճազըն Թիզի

ՑՈՒՑԱԿ 1

ՏԵՒՈՂՈՒԹԵԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐ

(Բացի յատուկ նշումներէն՝ նշանները միաժամանակ նախատեսուած են ձայնանիշերու եւ ձայնահատերու (rests) համար)

ԼԻՄՈՆՃԵԱՆ - ՄԵԼԻՔ			ԲԺՇԿԵԱՆ		
ՆՇԱՆ	ԱՆՈՒՆ	ԲԱՑԱՏՐՈՒԹԻՒՆ	ՆՇԱՆ	ԱՆՈՒՆ	ԲԱՑԱՏՐՈՒԹԻՒՆ
o	սուղ	= 4/4	o	ծանր	= 4/4
··	զոյգ կէտ	= 2/4	··	զոյգ կէտ	= 2/4
	միջակէտ	= 1/4		միջակէտ	= 1/4
	առանց կէտ (նիշանարգ)	միայն ձայնանիշի համար, = 1/8		աննշան	միայն ձայնանիշի համար, = 1/8
՝	նութզու զարպ (հարմամաս)	միայն ձայնահատի համար, = 1/8	՝	[անուն չկայ]	միայն ձայնահատի համար, = 1/8
՛	ստորակէտ	= 1/16	՛	ստորակէտ	= 1/16
›	ծունկ	= 1/32	›	ծունկ	= 1/32
»	[անուն չկայ]	= 1/64	»	ծնկներ	= 1/64
⸗	թաւանշան	տեւողութիւնը կ'աւելցնէ իր կէսին չափ	⸗	թաւանշան	տեւողութիւնը կ'աւելցնէ իր կէսին չափ

ՅՈՒՑԱԿ 2

ԱՆԿԱՆՈՆ ԿՇՌՈՒԹԱՑԻՆ ԽՄԲԱՒՈՐՈՒՄՆԵՐ

(Հայկական ձայնանիշերու իւրաքանչիւր խմբաւորում հաւասար է մէկ չափական միաւորի, այսինքն՝ 1/4)

ԼԻՄՈՆՃԵԱՆ-ՄԵԼԻՔ			ԲԺՇԿԵԱՆ		
ՆՇԱՆ	ԱՆՈՒՆ	ԲԱՑԱՏՐՈՒԹԻՒՆ	ՆՇԱՆ	ԱՆՈՒՆ	ԲԱՑԱՏՐՈՒԹԻՒՆ
-	-	[illegible] = [illegible] (3)	—	թաչտ	[illegible] = [illegible] (3)
-	-	[illegible] = [illegible] (5)	-	-	[illegible] = [illegible] (5)
-	-	[illegible] = [illegible] (6)	-	-	[illegible] = [illegible] (6)
‿	-	[illegible] = [illegible]	-	-	-

ՅՈՒՑԱԿ 3

ԱՅԼ ՆՇԱՆՆԵՐ

ԼԻՄՈՆՃԵԱՆ (Լ) - ՄԵԼԻՔ (Մ)			ԲԺՇԿԵԱՆ		
ՆՇԱՆ	ԱՆՈՒՆ	ԲԱՑԱՏՐՈՒԹԻՒՆ	ՆՇԱՆ	ԱՆՈՒՆ	ԲԱՑԱՏՐՈՒԹԻՒՆ
(ձայնանիշին վրայ)	-	Ձայնանիշը կը բարձրացնէ կէս աստիճան	(ձայնանիշին վրայ)	Վերնախունձ	Ձայնանիշը կը բարձրացնէ կէս աստիճան
(ձայնանիշին տակ)	-	Ձայնանիշը կը բարձրացնէ քառորդ աստիճան	(ձայնանիշին տակ)	Ներքնախունձ	Ձայնանիշը կը բարձրացնէ քառորդ աստիճան
(փոքր ձայնանիշերը)	Լ՝ Նազմէ. Մ՝ Նրբեղնակիկ, նրբեղնագիր	appoggiatura-acciaccatura	(փոքր ձայնանիշերը)	Գեղգեղանք	appoggiatura-acciaccatura
″ (ձայնանիշին վրայ)	Լ՝ Ջար մզրապ կամ Ջահար մորապ. Մ՝ Քառարմակ	Կը դրուի գլխաւորաբար 1/8 ձայնանիշին վրայ, գայն կիսելով երկու հաւասար մասերու՝	″ (ձայնանիշին վրայ)	Կրկնազարկ	Կը դրուի գլխաւորաբար 1/8 ձայնանիշին վրայ, գայն կիսելով երկու հաւասար մասերու՝
(ձայնանիշին վրայ)	-	Թրթռացում	~ (ձայնանիշին վրայ)	Խաղ	ա.-*Գեղգեղանք*ին վրայ՝ ձայնը խաղցնել մայր ձայնանիշին տեւողութեամբ բ.-Մայր ձայնանիշին վրայ՝ ձայնը խաղցնել երկու անգամ
			~ (ձայնանիշին վրայ)	Խաղ	Ձայնը խաղցնել մէկ անգամ

⌒ (ձայնանիշին վրայ)	–	portamento-glissando	⌒ (ձայնանիշին վրայ)	Ոլորակ	portamento-glissando
' (ձայնանիշին վրայ)	–	Շեշտել	' (ձայնանիշին վրայ)	Շեշտ	Շեշտել
Λ (ձայնանիշին վրայ)	–	Մէկ ձայնանիշին վրայ կատարել մեղմացում (*dim.*)	) (ձայնանիշին վրայ)	Թուր	Մէկ ձայնանիշին վրայ կատարել մեղմացում (*dim.*)
–	–	–	⌢ (ձայնանիշին վրայ)	Թուր	Զափական միաւորին վրայ կատարել մեղմացում (*dim.*)
V (ձայնանիշին վրայ)	–	Մէկ ձայնանիշին վրայ կատարել ուժեղացում (*cresc.*)	) (ձայնանիշին վրայ)	Թուր	Մէկ ձայնանիշին վրայ կատարել ուժեղացում (*cresc.*)
–	–	–	⌢ (ձայնանիշին վրայ)	Թուր	Զափական միաւորին վրայ կատարել ուժեղացում (*cresc.*)
: (ձայնանիշէն ետք)	–	Հատածագիծ (bar line)	: (ձայնանիշէն ետք)	Վերջակէտ	Հատածագիծ (bar line)
–	–	–	::	Քառակէտ	Տան կամ ստեղծագործութեան վերջաւորութիւն
կ	–	Կրկնել	կ	Կրկնումն	Կրկնել
ε	–	Կրկնել այս նշանէն սկսեալ	ն	Նոյն	Կրկնել այս նշանէն սկսեալ
⌐ (ձայնանիշին տակը)	Մ՝ Ռոնաձայն	Ձայնը ռոնացնել	–	–	–

(ձայնանիշին վրայ)	-	Երգել ռնգային ձայնով	-	-	-
(ձայնանիշին վրայ)	-	Երգել գլխային ձայնով	-	-	-
(ձայնանիշին վրայ)	-	Երգել կոկորդային ձայնով	-	-	-
-	-	-	^ (ձայնանիշին վրայ)	Զարդ	Կը դրուի ձայնանիշին վրայ՝ երբ անոր կը նախորդէ կամ կը յաջորդէ ձայնահատ մը (կամ), որպէսզի ձայնահատին փոխարէն կատարէ գեղգեղանք մը, զարդ մը
-	-	-	(ձայնանիշին վրայ)	ԶԱՐԴԱՐԱՆՔ-ՆԵՐ Ա.-Փակ	Ձայնանիշի բուն տեւողութեան ¾-էն ետք, մնացած ¼-ը լրացնել ձայնաշարի յաջորդ աստիճանով: Օրինակ գրելու , կրճատօրէն գրել՝
-	-	-	— (ձայնանիշին վրայ)	Բ.-Խում	ա.-Մէկ ձայնանիշը կը բաժնէ երկու հաւասար տեւողութեամբ ձայնանիշերու, երկրորդը ըլլալով առաջինէն կէս աստիճան բարձր: Օրինակ գրելու , կրճատօրէն գրել՝

			≋ (ձայնանիշին վրայ)		բ.-Մէկ ձայնանիշը կը բաժնէ չորս հաւասար տեւողութեամբ ձայնանիշերու, երկրորդն ու չորրորդը ըլլալով մայր ձայնանիշէն կէս աստիճան բարձր: Փոխանակ գրելու [illegible], կրճատօրէն գրել՝ [illegible]
-	-	-	Ր (ձայնանիշին վրայ) ⌐ (ձայնանիշին վրայ)	Գ.-Հար	ա.-Ձայնանիշը կը բաժնէ երեք հաւասար տեւողութեամբ ձայնանիշերու (Triplet), առաջինը՝ հիմնական ձայնանիշ, երկրորդը՝ մէկ աստիճան բարձր, երրորդը՝ հիմնական ձայնանիշ: Փոխանակ գրելու [illegible], կրճատօրէն գրել՝ [illegible] բ.-Ձայնանիշը կը բաժնէ երեք հաւասար տեւողութեամբ ձայնանիշերու, առաջինը՝ հիմնական ձայնանիշ, երկրորդը՝ կէս աստիճան բարձր, երրորդը՝ հիմնական ձայնանիշ: Փոխանակ գրելու [illegible], կրճատօրէն գրել՝ [illegible]
-	-	-	Ծ (ձայնանիշին վրայ)	Փաթութ	Փաթութելով գեղգեղել

-	-	-	ծ (ձայնանիշին վրայ)	Հուհայ	Պտոյտ ընելով խաղցնել
-	-	-	Δ (ձայնանիշէն առաջ կամ վերջ)	Անույշ	Գեղգեղելով անուշցնել
-	-	-	* (ձայնանիշին վրայ կամ ձայնահատի փոխարէն)	Քաշ	Ձայնանիշը երկարել եւ խաղցնել, ձայնահատը երկարել կամ դադարել
-	-	-	( )	Պտոյտ	Երկու եղանակներու միջեւ աւելցուած զարդարանք

ՑՈՒՑԱԿ 4

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՏԵՂԵԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՅԵՏԱԳԱՅ ՓՈՓՈԽՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒՆ ՄԱՍԻՆ

Ձայնագրութեան ծնունդէն ետք, կատարողական գործադրութիւնը (performance practice) կը նպաստէ բարեփոխելու եւ բիւրեղացնելու Լիմոնճեան-Բժշկեանին ստեղծած համակարգը:

Բարեփոխութիւններուն մասին այստեղ-այնտեղ անդրադարձած են մեր հին երաժշտագէտները: Անոնց հաղորդած պատմական տեղեկութիւնները կը մէջբերեմ՝ առանց միջամտութեան իմ կողմէս, որոնց հիման վրայ տեսական համեմատութիւն մը նախնածին (Լիմոնճեան-Բժշկեան) եւ յետագայ բարեփոխեալ համակարգերուն միջեւ կը դառնայ աւելի յստակ:

Ե. Հիւրմիւզեան՝ Լիմոնճեանի սկսած արուեստը կատարելագործողները կը համարէ Պետրոս Չէօմլէկճեան եւ Գաբրիէլ Երանեան[87]:

Ե. Տնտեսեան կը գրէ՝ թէ «մեր գիտցածը սապէս է որ տիրացու Համբարձումի հնարած խազերուն մէջ ինչ ինչ պակասներ թէ եւ կան եղեր, բայց անոր աշակերտները թէ՛ իրենց վարպետին կենդանութեան ատեն եւ թէ՛ յետոյ զանոնք լրացուցեր են»[88]:

1860-ականներուն գրած դասագիրքի «Յառաջաբան»-ին մէջ Յովհաննէս Միւհէնտիսեան փոփոխութիւններուն մէկ մասը կը վերագրէ ինքզինքին երբ կը գրէ. «խել մը ժամանակէ ի վեր յիշեալ Տիրացու Համբարձումին աւանդած կանոնները մանրամասնաբար քննելով, եւ որովհետեւ նոր հեղինակուած բան մը տակաւին թերութիւններ կրնայ ունենալ, նոյն թերութիւնները մեր կարողութեանը չափ կատարելագործելով եւ բոլորը կարգի դնելով՝ տետրակի մը մէջ ամփոփեցինք»[89]:

Կոմիտաս Վարդապետ կը գրէ՝ թէ «ամանակների կամ տեւողական նշանների թերին լրացնում է Բաբա Համբարձումի աշակերտներից Արիստակէս Յովհաննիսեանը՝ այսինքն 4/4, 3/32 եւ 3/64 ամանակներ», իսկ «ձայների զօրութեան արտայայտիչ նշաններ (⟨, ⟩ եւ այլն) աւելացրին Բաբա Համբարձումի աշակերտները՝ գլխաւորապէս Արիստակէս Յովհաննիսեանը եւ սորա աշակերտ տիրացու Գաբրիէլ Երանեանը»[90]:

Ա. Հիսարլեան բարեփոխութեան գլխաւոր հեղինակը կ'ընդունի Լիմոնճեանի աշակերտ Ա. Յովհաննէսեան՝ օժանդակութեամբ Յ. Միւհէնտիսեանի[91].

«Արիստակէս մեծ դժուարութեան մը առջեւ կը գտնուէր սակայն, վասն զի թէեւ Միւհէնտիսեանի միջոցաւ Պապա Համբարձումի հեղինակութեանց մեծագոյն մասը իրեն յանձնուած էր, բայց Լիմոնճեան տակաւին չէր կրցած բոլոր չափերն ու ամանակները պէտք եղած կերպով կանոնաւորել, որպէս զի իւրաքանչիւր ձայնանիշի վրայ դրուի՛ նաեւ տեւողութիւնը, առանց որոյ թերի կ'ըլլային կարդացուած եղանակները:

«Այս կարեւոր պակասները լրացնելու համար Արիստակէս՝ օժանդակութեամբ Միւհէնտիսեանի, հնարեց մանր չափերը՝ *ծունկ, ծնկներ, կիսաթաւ, քառաթաւ*, ինչպէս նաեւ իւրաքանչիւր եղանակի բաղխման ընթացքը որոշելու համար նշաններ յատկացուց՝ *ծանր, չափաւոր* եւ *յորդոր*. բաղխումներու՝ *տիմ, թէք, թէքէ, թէհէք* անունները մէկդի ձգելով՝ որոնք ուսուլներու կը վերաբերէին, սկսաւ գործածել՝ *կէտ, զոյգ կէտ, եռակէտ* եւ *սուղ*:

«Ասոնք ըստ բաւականի կարգադրելէ վերջը, ի դիւրութիւն ուսանողաց՝

միայանգ բառերու վերածեց ձայնանիշերու անունները, որով փոխանակ *բօ, է, վէ, բէ, խո, նէ, պա* ըսելու՝ *տի, նի, գի, բի, թի, փի, լի* անուանելով, որոնք կը համապատասխանեն՝ *Եէկեահ, Աշրան, Արաք, Ռաստ, Տիւկեահ, Սէկեահ, Չարկեահ* ձայներու, ինչպէս նաեւ ասոնց կիսվերներն ալ՝ *տէ, նէ, գէ, բէ, թէ, փէ, լէ* անուանելով, որոնք կը համապատասխանեն՝ *Բէս Հիսար, Բէս Աճէմ, Կէվէշտ, Չէրկիւլէ, Քիւրտի, Բուսելիք, Սապա* կամ *Հիճազ* ձայներուն, որպէս զի նորավարժ աշակերտը ո՛ եւ է եղանակ մը երգած ատեն դժուարութիւն չկրէ՝ ձայնանիշերու թէ՛ ամբողջ եւ թէ՛ կիսաձայն անուններովը կարդալու, նո՛յն իսկ ընդհարումները (չարթմա)»[92]:

Իբրեւ կենդանի երեւոյթ, նոյնիսկ հիմնական դրոյթները արմատաւորուելէ ետք, Ձայնագրութեան մանրամասնութիւններ կը շարունակուին անընդհատ զարգանալ, նոյնիսկ մինչեւ Ի. դարու սկիզբը:

Հակառակ որ արդէն վաթսուն տարի անցած էր անոր գիւտէն, 1875-ին *Միոն* կը գրէր՝ թէ «յայտնի է որ Ձայնագրութեան արուեստն նոր մուտ կը գտնէ մեր ազգին մէջ, եւ եթէ անաչառ քննութեան չենթարկուի, կարող է մեր ազգային եկեղեցական երաժշտութիւնն խանգարելով՝ այլայլել մեր եկեղեցւոյ սեպհական նուագերգութիւնն, որ ի սկզբանէ անտի մինչեւ մեր դարն պահպանուած է անվթար», եւ կ'եզրակացնէր. «թէեւ [ձայնագրական արուեստը] ի սկզբան թերի, սակայն հետզհետէ քննութեան բովէն անցնելով՝ կարող է կատարելագործուիլ»[93]:

ՆԱԽՆԱՏԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՅԵՏԱԳԱՅ ԲԱՐԵՓՈԽՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

Արամ Քերովբեան առաջին, եւ ցարդ միակ երաժշտագէտն է՝ որ արդի երաժըշտագիտութեան մէջ գիտականօրէն յաջողած է ցոյց տալ համակարգին յետագայ բարեփոխութիւնները, իբրեւ նախնական համակարգ իր ձեռքին տակ ունենալով Հ. Մինաս Բժշկեանի աշխատութիւնը[94]:

Համակարգի յետլիմոնճեանական ընթացքը ուղենշող մատչելի աշխատութիւններէն կարելի է թուագրել.

1.-Գաբրիէլ Երանեան, *Դասագիրք Հայ Արդի Ձայնագրութեան*, գրուած 1850-ականներու երկրորդ կէսին, որմէ միայն պատառիկներ հասած են մեզի (*Միծեռնակ*, էջ 124-125):

2.-Համբարձում Չէրչեան, «Համառօտ հայկական երաժշտութիւն», *Քնար հայկական*, Հանդէս, Կ. Պոլիս, 1 Սեպտեմբեր 1861, թիւ 1 - 1 Դեկտեմբեր 1861, թիւ 7:

3.-Հ. Չէրչեանի աշակերտին 1867 թուականի վերոյիշեալ ոչ-ամբողջական դասատետրը, որ կը գտնուի Գահիրէի Թորգոմեան Մատենադարանին մէջ:

4.-Եղիա Մ. Տնտեսեան, *Տարերք երաժշտութեան*, Իսթանպօլ, 1933: Ըստ Տնտեսեանին, այս դասագիրքը գրած է 1862-ին[95]: Դժուար է ըսել՝ թէ յետագային Տնտեսեան էական փոփոխութիւններու ենթարկած է դասագիրքը թէ ոչ: Բայց *Մասիսի* 1875-ի յաջորդական թիւերու մէջ կատարած բազմաթիւ քաղուածքները իր դասագիրքէն նոյնն են ինչ 1933-ի տպագրութիւնը[96]:

5.-Նիկողայոս Ս. Թաշճեանց, *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց*, Վաղարշապատ, 1874:

6.-Յակոբոս Այվազեան, *Ձայնագրութիւն*, անտիպ, 1901, Արմաշ: Ձեռագիրը կը պահուի Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Յակոբոս Այվազեանի դիւան, թիւ 1: Ան բացառաբար նուիրուած է ձայնանիշերու եւ ձայնեղանակներու

բացատրութեան: Այլ նշաններու բացատրութիւններ չկան:

7.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն խորագիրով երկու ձեռագիր, երկուքն ալ անաւարտ, Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Կոմիտաս Վարդապետի դիւան, թիւ 689 եւ 1624:

Եզնիկ Քահանայ Երզնկեանցի[97] եւ Արշակ Բրուտեանի[98] դասագիրքերը դուրս են հիմնահոսանքէն եւ մեզի հետաքրքրող հարցին կապակցութեան չեն կրնար աղբիւրներ հանդիսանալ:

Ասոնցմէ զատ, Ա. Յովհաննէսեան գրած է «Քերականութիւն մը՝ Հայ ձայնագրութեան արուեստին վրայ»[99], որուն ձեռագիրին ճակատագիրը կը մնայ անյայտ: Հետաքրքրական պիտի ըլլար ունենալ նաեւ ԺԹ. դարավերջի անտիպ մը եւս՝ Արամ Բժշկեանի *Դասագիրք Հայկական Ձայնագրութեանը*, որ արժանացած է Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Խրիմեան Հայրիկի գնահատութեան[100] եւ որ «[ց]աւալի է որ հանգուցելոյն մահուամբ անհետացաւ նաեւ իւր ձեռագիր Դասագիրքը, որ բաւական հրահանգիչ կանոններ կը պարունակէր իր մէջ, ունենալով միանգամայն դիւրուսոյց մեթոտ մը՝ նորավարժ ուսանողաց համար»[101]:

Յիշեալ աշխատութիւններուն մէջ քիչ չեն այն դրոյթները եւ օգտագործուած եզրերը՝ որոնք տուեալ ձեռնարկի հեղինակին անձնական առաջադրութիւններն են: Իսկ միշտ չէ որ կարելի է զանազանել այս անհատականը՝ ընդհանուր գործադրուող սկզբունքներէն: Ձայնագրեալ տպագիր թէ ձեռագիր երգերն ու նուագները, անշուշտ, քաջ ուղեցոյցներ են այս հարցի լուծումին համար: Բայց գործածուող եզրերը եւ ըմբռնումի որոշ կէտեր պարզապէս չէին կրնար արտացոլուած ըլլալ այս Ձայնագրութիւններուն մէջ: Միաժամանակ, զանազան երաժիշտներ եւ ուղղութիւններ տարբեր բնութագրութիւններ տուած են նոյն հարցերու կապակցութեամբ, որով ձայնագրութեան յետագայ ընթացքը՝ թէեւ իր ընդհանուր գիծերուն մէջ միաբան, բայց որոշ մեկնաբանութիւններու առումով կը մնայ այլազան:

Ընդհանուր առմամբ, վերացան աւելորդ դժուարութիւնները եւ համակարգը դարձաւ պարզ եւ յստակ:

Նշեցի՝ որ ձայնանիշերը Լիմոնճեան ընդունած էր թուրքերէն անուններով, իսկ Բժշկեան աւելցուցած նաեւ հայկականները՝ փուշ, էկորճ, եւլն.: Տնտեսեան[102] եւ Այվազեան[103] հայկականներուն հետ գործածած են նաեւ թուրքերէնները եւ եւրոպականները, Թաշճեան հիմնուած է միայն հայկական անուանումներուն վրայ[104]: Գլխաւոր ութեակի ձայնանիշերուն բոլոր հայերէնները կը նոյնանան Բժշկեանի անուանումներուն հետ: Միակ տարբերութիւնը Տնտեսեանի անուանումն է ձայնանիշին, զոր կոչած է *երկար*[105], հակառակ ժամանակին ընդունուած եւ մինչեւ այսօր գործածուող *խոսրովային*ին:

Նկատողութեան արժանի կէտ մըն է՝ որ ձայնանիշերու Բժշկեանի այս անուանումները կը յարատեւեն եւ կ'արմատաւորուին Պոլսոյ մէջ, այն պարագային՝ երբ Լիմոնճեան չէ տուած հայկական անուանումներ: Դժուար է սահմանել՝ թէ ինչ ուղիով Բժշկեանի անուանումները անցած են կենդանի գործառնութեան Պոլսոյ մէջ:

Տնտեսեան իր կողմէն կ'աւելցնէ երկրորդ ութեակի ձայնանիշերուն անունները՝ որոնք բոլորովին տարբեր են Բժշկեանէն եւ կը հանդիսանան իր անձնական համոզումին արդիւնքը. զարկ ( ), խունճ ( ), մեծ վերնախաղ ( ), մեծ բենկորճ

( ), մեծ երկար ( ), մեծ ներքնախաղ ( ), մեծ պարոյկ ( ), կրկին գարկ ( )[106]:

Ձայնանիշերու անուններուն Բժշկեանի կրճատումները՝ *փուշ, է, վեր, բեն, խոս, ներ, պար* յետագային կ'ենթարկուին որոշ փոփոխութեան:

1961-ին, Զէրչեան առաջին փուշէն մինչեւ երկրորդ պարոյկին (մինչեւ) համար կրճատ կը գրէ՝ *փո, է, վէ, բէ, խօ, նէ, պա*, երկրորդ փուշէն մինչեւ պարոյկ (մինչեւ)՝ *փուշ, էկ, վէր, բէն, խօս, ներ, պար*, իսկ առաջին փուշէն վար գտնուող ձայնանիշերուն համար՝ *պա թանձրաձայն* ( ), *նէ թանձրաձայն* ( ), *խօ թանձրաձայն* ( ), *բէ թանձրաձայն* ( )[107]:

Ն. Թաշճեան[108] եւ Յ. Այվազեան[109] կրճատումները կը ներկայացնեն առանց ութեակներու զանազանութեան՝ *փօ, է, վէ, բէ, խօ, նէ, պա*:

Հիսարլեան կը յիշատակէ՝ թէ Ա. Յովհաննիսեան «ի դիւրութիւն ուսանողաց՝ միայանգ բառերու վերածեց ձայնանիշերու անունները, որով փոխանակ *բօ, է, վէ, բէ, խո, նէ, պա* ըսելու՝ *տի, նի, գի, բի, թի, փի, լի* անուանելով, որոնք կը համապատասխանեն՝ *Եէկեահ, Աչրան, Արաք, Րաստ, Տիւկեահ, Սէկեահ, Զարկեահ* ձայներու, ինչպէս նաեւ ասոնց կիսվերներն ալ՝ *տէ, նէ, գէ, բէ, թէ, փէ, լէ* անուանելով, որոնք կը համապատասխանեն՝ *Բէս Հիսար, Բէս Աճէմ, Կէվէչտ, Զէրկիւլէ, Քիւրտի, Բուսելիք, Սապա* կամ *Հիճազ* ձայներուն, որպէս զի նորավարժ աշակերտը ո' եւ է եղանակ մը երգած ատեն դժուարութիւն չկրէ՝ ձայնանիշերու թէ' ամբողջ եւ թէ' կիսաձայն անուններովը կարդալու, նո'յն իսկ ընդհարումները (չարթմա)»[110]: Այս կրճատումները՝ հիմնուած ըլլալով օսմանեան եղրերու վրայ, չեն դիմանար ժամանակի քննութեան:

Տնտեսեան կրճատ գրութեան համար պարզապէս կ'առաջարկէ եւրոպական անուանումները՝ *րէ, մի, ֆա, սօլ, լա, սի, տօ*[111], որ նոյնպէս գործնական կիրառութիւն պիտի չգտնէր: Ուրիշ տեղ մը, ան կ'առաջարկէ *ռէ*ին տեղ *ռա*, *լա*ին տեղ *լի*, առանց նշելու միւս ձայնանիշերը[112]:

Տնտեսեան կ'առաջարկէ նաեւ ութեակներու անունները, մէկ մասը Բժշկեանին նման, միւսը՝ տարբեր[113].

– = ցած կամ ստորին

– = միջին

– = բարձր

– = սուր կամ աւելի բարձր

Իսկ Կոմիտաս Վարդապետ ունի ութեակներու այլ անուանումներ[114].

– = եռստորին

– = երկստորին

= ստորին

= հիմնական կամ առաջին

= երկրորդ

= երրորդ

Շուրի եզրին փոխարէն յետագային գործածուած է *ընդմիջաձայն* կամ *ընդմիջաձայն*[115]: *Շուրին* կամ *ընդմիջաձայնը* գոյութիւն ունեցած է առ նուազն մինչեւ 1861, քանզի *Քնար Հայկական* (1861) երաժշտական հանդէսին մէջ Չէրչեան տակաւին կը նշէր անոնց կիրառութիւնը[116], առանց, սակայն, գործնականօրէն բերելու ձայնագրուած ամբողջական նմոյշ-հատուածներ: *Շուրի*ները 1860-ականներուն վերջերը դուրս մնացին գործածութենէ: Այսինքն, այլեւս ձայնանիշերուն տակ չի դրուիր այս նշանագիրը[117]: Աւելի ստոյգ, 1867-ին անոնք արդէն դուրս էին կիրառութենէ: Գահիրէի Թորգոմեան Մատենադարանի Հ. Չէրչեանի հայկական ձայնագրութեան դասընթացքին մէջ, յաջորդաբար բացատրուած են «Ամբողջ ձայները», «Կէս ձայները» եւ տեւողութիւնները: Կրնայ ըլլալ *շուրի*ներուն էջը կորսուած է, բայց տրամաբանական յաջորդականութեամբ մը ճիշդ այստեղ է ուր անոնք պէտք է բացատրուած ըլլային: Ձեռագիրին նշած երաժշտական օրինակներուն մէջ եւս *շուրի* չկայ: Տնտեսեանի դասագիրքը՝ որուն հիմքը դրած է 1862-ին, կտրականապէս չի ճանչնար *շուրի*ն[118]:

Տնտեսեան առաջինն է՝ որ կ'օգտագործէ *բարձրանիշ* եւ *ստորանիշ* եզրերը[119], որոնք կը ներկայացնեն ձայնանիշը ութեակ բարձրացնող եւ իջեցնող արդէն գոյութիւն ունեցող նշանները[120]: Բժշկեան *բարձրանիշ*ին նշանը պարզապէս նկարագրած էր որպէս «բութ», իսկ *ստորանիշ*ինը՝ «գիծ»[121]: Թաշճեան[122], Կոմիտաս Վարդապետ[123] կը հետեւին Տնտեսեանի անուանումներուն:

Կիսաձայնին համար Տնտեսեան-Թաշճեան կը հաստատագրեն *կիսվեր* եւ *կիսվար* եզրերը՝ փոխանակ Բժշկեանի *վերնախունճին*[124], որ տարածութիւն կ'ունենայ:

Զարպ հասկացութիւնը միշտ կը շարունակուի արծարծուիլ:

1861-ին Չէրչեան կը գրէ. «Զափերը ձեռքի շարժումով կ'ըլլայ եւ երբ բաժնուին չորս մասերու պէտք է ձեռքդ այսպէս զարնել. առաջին. վար որուն կ'ըսեմք 1/4 ժամանակ. երկրորդը վեր որուն կ'ըսեմք 2/4 ժամանակ. երրորդը վար 3/4 ժամանակ. չորրորդը կրկին ձեռքդ վեր երթալը կ'ըլլայ ամբողջ ժամանակ»[125]:

Քնար Հայկական հանդէսին մէջ Չէրչեան կու տայ հետեւեալ բացատրութիւնը. «ամբողջ ժամանակ ըսածնիս տասըն եւ վեց բայ է, եւ չորս կէս *զարպ* կայ իր մէջը, եւ մէկ կէս *զարպն* ալ 1/4 ժամանակ այսինքն չորս բայ է»[126]:

Ահաւասիկ Չէրչեանի բացատրութիւններուն հետեւութիւնը.

(∘) *սուղ* = 2 *զարպ* = 16 *բայ* = 4/4:

(··) *զոյգ կէտ* = 1 *զարպ* = 8 *բայ* = 2/4:

(·) *միջակէտ* = ½ *զարպ* = 4 *բայ* = 1/4:

(٭) *Թաւանշան* = ⅜ *զարպ* = 3 *բայ* = 3/16:

(՝) *ստոր* = երկուքը հաւասար է ½ *զարպ* = 2 *բայ* = 1/8:

(٭) *կիսաթաւ* = 3/16 *զարպ* = 1½ *բայ* = 3/32:

(״) *երկստոր* = չորսը հաւասար է ½ *զարկ* = 1 *բայ* = 1/16:
(՚) *ծունկ* = ութը հաւասար է ½ *զարկ* = ½ *բայ* = 1/32:
(») *ծնկներ* = տասնվեցը հաւասար է ½ *զարկ* = ¼ *բայ* = 1/64:

Ասիկա նման է *զարկի* Լիմոնճեանի բացատրութեան: Միայն այստեղ աւելցած է *բայը*, որ հաւասար է 1/16-ի:

Այստեղէն կ'երեւայ՝ որ 1861-ին արդէն վերջնականօրէն կազմաւորուած էին այսօրուայ մեզի ծանօթ տեւողութիւնները: Լիմոնճեան-Բժշկեանի *նիշանըրգ-աննշանը* վերացուած է եւ փոխարէնը՝ նոյն տեւողութեան համար դրուած է *ստորը*, իսկ *ստորին* փոխարէն՝ *երկստորը*: *Թաւը* անփոփոխօրէն ստացած է 3/16 տեւողութիւն եւ աւելցած է *կիսաթաւը* իբրեւ 3/32: *Քնար հայկականին* մէջ *քառաթաւ* կամ *քառորդ թաւ* կամ *քառորդ կիսաթաւ* (⸗ = 3/64) չկայ, բայց Ջէրչեանի դասաւանդումը ներկայացնող վերոյիշեալ 1867-ի ձեռագիրը կը բովանդակէ զայն: Առանց մտնելու մանրամասնութիւններու մէջ, Կոմիտաս Վարդապետի եւ Հիսարլեանի վերոբերեալ գրութիւնները կը վկայեն (Ծ, էջ 51-52)՝ որ տեւողութիւններու այս փոփոխութեան հեղինակն է Ա. Յովհաննէսեան: Ա. Քերովբեան ցոյց կու տայ՝ որ «նախնածին համակարգի մեծագոյն թերութիւնն է տեւողութեան նշաններու անկատարութիւնը», որ բարեփոխուելով կը դառնայ «աւելի տրամաբանական»[127]:

Զարկ-բախումի մասին Այվազեան կը գրէ. «երգելու ատեն պէտք է *Զափերը* ձեռքի շարժմամբ զարնել, այսինքն՝ ձեռքը ծունկէն դէպ ի ականջ կամ ականջէն դէպ ի ծունկ տանիլ, որուն կ'ըսուի *բաղխումն*»[128] եւ թէ սուղ (‹) «նշանը երբ ձայնանիշի մը վերայ դնեմք, այն ձայնանիշը 4/4 ժամանակ պիտի երկարեմք, կամ տասն եւ վեց մասներու պիտի բաժնեմք»[129]: Այվազեան կը տարբերի Ջէրչեանէն՝ 1 *զարկ-հարումը* հաւասարեցնելով 1/4-ի, բայց կը հետեւի անոր՝ տեւողութիւններուն բացատրութիւնները հիմնելով *մասի* համեմատութեան վրայ, որ կը նոյնանայ Ջէրչեանի *բային* հետ:

Գ. Երանեան ունի պարզ բացատրութիւն մը. «[ժ]ամանակին տեւողութեան կրնայ չափ սեպուիլ երակին զարկը, որ գրեթէ անոր մօտ բան մըն է. աջ ձեռքդ ականջիդ քովէն մինչեւ ծունկդ անգամ մը երթալը, որուն կ'ըսեմք 1/4 ժամանակ»[130]:

Կոմիտաս Վարդապետ կը մօտենայ Լիմոնճեանի յղացումին՝ երբ ձեռքի վար եւ վեր շարժումները կը համարէ մէկ բախում, բայց ի տարբերութիւն Լիմոնճեանէն՝ մէկ բախումը կը հաւասարեցնէ 1/4-ի.

«Ձեռքի մի անգամ վար եւ վեր համաչափ շարժումն է մի բաղխում, իսկ միայն վար կամ միայն վեր՝ կէս:

«Զորս կից մատէն մէկի մի անգամ բութ մատին համաչափ զարնելն ու դառնալն է մի մատ, իսկ միայն զարնելը կամ միայն դառնալը՝ կէս:

«Մատ զարնելը կ'սկսի ճկոյթէն եւ կ'աւարտի ցուցամատով:

«Զորս մատը մի բաղխում է»[131]:

Ջէրչեան (աշակերտական ձեռագիր) եւ Այվազեան[132] տեւողութեան նշանները կը բաժնեն երկու խումբի: *Կանոնք* (Ջէրչեան) կամ *կանոնաւոր նշանք* (Այվազեան) են՝ սուղը, դոյգ կէտը, կէտը, ստորը, երկստորը, ծունկը եւ ծնկները, իսկ *արտաքի կանոնք* (Ջէրչեան) կամ *արտաքի նշանք* (Այվազեան) են թաւ, կիսաթաւ եւ քառորդ թաւ: Ջէրչեան իբրեւ *արտաքի կանոնք* կ'աւելցնէ նաեւ ⁀ : Այս նշանին իմաստը ան նախապէս բացատրած է *Քնար հայկականին* մէջ, զայն անուանելով *հաւասար*:

Վերջինս նախատեսուած է Անկանոն Կչռութային Խմբաւորումներուն համար (Triplet, Quintuplet) եւ կը դրուի խումբ մը ձայնանիշերու վրայ ( )[133]:

Տեւողութեան նշաններու ստորաբաժանումներուն մասին Թաշճեան-Տնտեսեան բացատրութիւն չունին:

Կոմիտաս Վարդապետ տեւողութեան նշանները կը բաժնէ երեք խումբի.

ա.-*Պարզ ամանակներ*՝ սուղ, զոյգկէտ, կէտ, ստոր, երկստոր, ծունկ եւ ծնկեր (եւ ոչ՝ ծնկներ):

բ.-*Բարդ ամանակներ*՝ սուղ եւ զոյգկէտ, երեքկէտ, կէտստոր, թաւ, կիսաթաւ եւ քառաթաւ:

գ.-*Զարտուղի ամանակներ*. նկատի ունի Triplet, Quintuplet եւլն., որոնց համար «առանձին նշաններ չկան» եւ «ձայնանիշերը պէտք է խմբել մէկ կամարի [իմա՝ legato-ի, Հ. Ա.] տակ»[134]:

Բարեփոխեալ համակարգէն դուրս կը մնան կրճատ ձայնագրութեան ձեւերը՝ Բժշկեանի *փակ*, *խում*, *հար* եւ *պտոյտ* նշանները, ինչպէս նաեւ Լիմոնճեան-Բժշկեանի *չար մզրապ-կրկնազարկը*: Այսօր անոնց փոխարէն կը ձայնագրուին բոլոր հնչող ձայնանիշերը:

Շեշտը այլեւս չի նշանակուիր ձայնանիշին վրայ: Կը բաւէ որ երգին բառը կրէ լեզուական շեշտի նշան՝ որպէսզի ձայնանիշը դառնայ շեշտաւոր:

Բժշկեանի *քաշը* (*) կը փոխուի *երկարումի* (𝄐)[135]: Թաշճեան[136] եւ Տնտեսեան[137] *երկարումը* կը բացատրեն պարզապէս իբրեւ ձայնանիշի տեւողութեան ընդլայնում՝ առանց Բժշկեանի հետապնդած *խաղի* յաւելումին: Բայց կարելի է անոնք աւելորդ սեպած են խաղին նշումը, քանի որ արեւելեան երաժշտութեան չափանիշով՝ ձայնանիշի մը երկարումը երգիչին բնազդաբար պիտի յուշէր խաղի մը յառաջացումը: Կոմիտաս Վարդապետ կը հետեւի Թաշճեան-Տնտեսեանի նշանին ու բացատրութեան, բայց գործածելով *քաշ* եզրը[138]:

Գործածութենէ դուրս կը մնան Լիմոնճեանի երգչային արհեստավարժութեան նշանները՝ կապուած ռնային, ռնգային, գլխային եւ կոկորդային ձայնարտաբերումներուն հետ, քանզի անոնք չեն գործադրուիր հայկական երգեցողութեան մէջ:

Ինչպէս Քերովբեան ցոյց կու տայ, Բժշկեանի «զարդարանքի նշաններէն միայն երկու հատը պահուած է նոր համակարգին մէջ: *Խաղը*, եւ *գեղգեղանք-նաղմէ*-ն, որ կը գործածենք *ընդհարում* անունով»: Պատճառն այն է՝ որ «[բ]արեփոխութեան հիմնական նպատակն է համակարգը աւելի գործնական դարձնել եկեղեցական երգեցողութեան համար. իսկ Հ. Մ. Բժշկեանի մանրամասնօրէն նկարագրած զարդարանքի նշաններուն մեծամասնութիւնը կը վերաբերի նուագերգութեան, որով անիմաստ կը դառնայ զանոնք պահելը: Արդարեւ, բարեփոխուած համակարգին մէջ տեղ կը գտնեն միայն եկեղեցական երգեցողութեան հետ առնչուած զարդարանքի նշանները: Յայտնի է միւս կողմանէ, որ Մերձաւոր եւ Միջին Արեւելքի մէջ երաժշտութեան փոխանցման ձեւերը հարկաւոր չեն դարձներ բոլոր նրբութիւններու գրանցումը: Անկասկած, այս պատճառաւ նախնածին համակարգի մէջ տեսնուող նշաններու բազմութիւնը լաւ ընդունելութիւն չէր գտած»[139]:

Այսպէս, *նաղմէ-գեղգեղանքը* Թաշճեան անուանած է *ընդհարումն*[140], Տնտեսեան՝ *մանր խաղ*[141]: Տնտեսեան կը բացատրէ՝ թէ «[ե]րբոր մանր խաղը յառաջ

գրուած է հետեւեալ խազին վրայ կը զարնուի, ինչպէս. ( ) կ'երգուի սապէս ( ): ( ) կ'երգուի սապէս ( ) եւայլն:

«Իսկ երբ ետքը դրուած ըլլայ նախընթաց մեծ խազին հետ կ'երգուի. ինչպէս. ( ) կ'երգուի սապէս ( ): ( ) կ'երգուի սապէս. ( ) եւայլն»[142]: Նմանատիպ բացատրութիւն մը կու տայ նաեւ Թաշճեան[143]:

Կոմիտաս Վարդապետ *ընդհարումը* կը բաժնէ երեք տեսակի.

ա.-*Զարկ*. կը դրուի մեծ ձայնանիշին վրայ, կազմուած է մէկ ձայնանիշէ՝ որ բարձր է մեծ ձայնանիշէն: Օրինակ՝ , կը կատարուի՝ կամ :

բ.-*Սահուն*. կը դրուի մեծ ձայնանիշէն առաջ եւ կազմուած է մէկ կամ աւելի ձայնանիշերէ՝ բարձր ու ցած: Օրինակ՝ , կը կատարուի՝ :

գ.-*Խուլ*. կը դրուի մեծ ձայնանիշէն ետք եւ կազմուած է մէկ կամ աւելի ձայնանիշերէ՝ բարձր ու ցած: Օրինակ՝ , կը կատարուի՝ »[144]:

Քերովբեան կու տայ *ընդհարումի* այլ իմաստային շերտաւորում մը եւս իբրեւ շեշտաւորում[145]:

Խաղի առնչութեամբ, Բժշկեանի մեկնաբանութիւնները չեն ընդհանրանար: Լիմոնճեանի «Թրթռարում» բացատրութենէն ետք նորութիւն մը չի մուծեր Տնտեսեան երբ կը գրէ՝ թէ *խաղը* «որ ձայնի վրայ որ գտնուի այն ձայնը խաղցնելու է»[146]: Թաշճեան գրեթէ նոյնը կը կրկնէ՝ գրելով թէ ան «ո՛ր ձայնին վերայ որ դրուի՝ նոյն ձայնը մեղմ կերպով խաղացունելու է», բայց կը կատարէ հետեւեալ յաւելումը. «Երբոր խաղը Կէտի կամ Ջոյգ-կէտի տեւողութեամբ գրուած մի ձայնանիշի վերայ դրուի, եւ նոցա բաղխումն լինի յորդոր, միջակ, մինչ մէկ կէտի տեւողութեամբ կերգուի, իսկ եթէ չափաւոր կամ ծանր՝ նորա կիսով չափ»[147]:

Կոմիտաս Վարդապետ կը փորձէ աւելի ճշգրիտ բացատրութիւն մը տալ. «Խաղը գրում են ձայնանիշին վրան, որ մի աստիճան վեր եւ յետ արագ ելեւէջ է անում»: Օրինակ, , պէտք է կատարուի՝ , կամ , պէտք է կատարուի՝ [148]:

Ուժեղացումները (*cresc.*) եւ մեղմացումները (*dim.*) բարեփոխեալ համակարգին մէջ կը փոխարինուին եւրոպական < > նշաններով եւ կ'աւելնան ուժականութեան (dynamic) նշումները[149]:

Կ'աւելնայ ձայնակապումը (legato), զոր Թաշճեան կը նշանակէ [150], իսկ Տնտեսեան՝ ⌒ [151], երկուքն ալ զայն անուանելով *կապ*: Այլեւ Թաշճեան կը նշէ *անցանիշը* (⌒), որ կապելով երկու նոյնաձայն ձայնանիշեր՝ ցոյց կու տայ որ երկրորդ ձայնանիշը պէտք չէ կրկին հնչէ, այլ առաջինին հետ պէտք է կազմէ մէկ տեւողութիւն[152], նման եւրոպական Tie-ին:

Բժշկեանին նման, Թաշճեան-Տնտեսեան իբրեւ ստեղծագործութեան վերջաւո-

րութիւն կը նշեն՝ ։։ , բայց *քառակէտ*ի փոխարէն զայն կ'անուանեն *վերջակէտ*[153]: Տեսականօրէն, Լիմոնճեան-Բժշկեանի *վերջակէտ*ին (:) մասին երբեք չեն յիշատակեր: Բայց գործնականօրէն, Տնտեսեան միեւնոյն դասագիրքին մէջ Հայկական ձայնագրութեամբ կը բերէ ութ ձայնեղանակներու Օրհնութիւններուն սկսուածքները, զորս կազմած է ըստ 4/4 ամանակի եւ հատածները բաժնած ։ նշանով[154]: Յայտնի չէ՝ թէ Տնտեսեան ինչ անուանում տուած է անոր: Նոյն սկսուածքներու 1864-ին հրատարակած եւրոպական ձայնանիշերու փոխադրութեան մէջ, Տնտեսեան ամանակները նշանակած է 4/4, որով *վերջակէտ*երը փոխարինած է հատածագիծերով[155]: Տնտեսեան՝ իր *Ձայնագրեալ շարականի* ձայնագրութիւններուն մէջ սկսուածքներ չէ դրած, բայց բոլոր շարականներուն մէջ հրաժարած է ։ -ի գործածութենէն: Թաշճեանի *Շարական ձայնագրեալ*ի թէ՛ սկսուածքները եւ թէ՛ շարականները առանց ։ նշանի են, այսինքն՝ առանց հատածաբաժանումներու կամ կայուն ամանակներու:

Հաւասար հատածաբաժանումներու բուռն պաշտպանեալ մըն էր Ա. Յովհաննէսեան, որ գրած է. «Նա [իմա՝ Ն. Թաշճեանի, Հ. Ա.] եւ ոմանց պնդածին հակառակ թէ երաժշտութիւնը չափ չունի, պատճառաբանութեամբք հանդերձ հաստատած եմ թէ՝ ինչպէս Շարականին բառերը՝ նոյնպէս եւ եղանակները չափու ենթակայ են, եւ այս դրութեան վրայ արդէն իսկ Շարական մը պատրաստած եմ»[156]: Եկեղեցական երաժշտութեան ձայնագրութեան ձեռագիր մը չեմ տեսած Յովհաննէսեանէ, բայց շարականերգութիւնը հաւասար «չափ»-երու, այսինքն՝ ամանակներու բաժնելու իր պնդումը տրամաբանօրէն պիտի մղած ըլլար իրբեւ հատածագիծ օգտագործել ։ նշանը, իսկ ։։ նշանը դնել վերջաւորութիւն: Յովհաննէսեանի միակ անթուակիր ինքնագիր մը պատճենած է Վահան Զարդարեան, որ կը բովանդակէ *Արաքսի արտասուքը* (Մայր Արաքսի ափերով)՝ գրուած Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ[157]: Այստեղ, իւրաքանչիւր բանաստեղծական տողէ ետք՝ ձայնանիշերուն քով նշանակած է ։ , իսկ ։։ -ը դրած երգի վերջաւորութեան: Ի դէպ, ձեռագիրն իր ամբողջութեան մէջ գրուած է տեւողութեան նշաններու լրիւ բարեփոխեալ վիճակով, ուժեղացումի եւ մեղմացումի նոր նշաններով (եւ), որոնք ցոյց կու տան՝ թէ Յովհաննէսեան ընդունած ու իւրացուցած էր նոր համակարգը:

Հ. Զէրչեանի աշակերտի 1867-ի ձեռագիրին հայկական ձայնանիշերով բոլոր երաժշտական օրինակները՝ ներառեալ ԱՁ օրհնութեան սկսուածքը (ուրիշ սկսուածքներ չկան) ձայնագրուած են 4/4 ամանակով՝ ։ նշանով: Մինչդեռ Զէրչեանի ձայնագրած շարականները ներկայացնող 1885-1886-ի Արմաշի ձեռագիրին մէջ՝ բոլոր սկսուածքներն ու շարականները առանց ։ -ի են[158]: Այվազեանի սկսուածքները եւս առանց ամանակի են, վերջաւորութեան ունենալով ։։ նշանը[159]:

Կոմիտաս Վարդապետ ։ նշանը կ'անուանէ *տրոհակ* եւ կ'օգտագործէ ուղղակիօրէն հատածագիծի իմաստով[160]: Իսկ ։։ նշանը կ'անուանէ *վերջանիշ*, որ կը դրուի երաժշտութեան վերջաւորութեան[161]:

Կրկնութեան համար Թաշճեան կը ճանչնայ երեք նշան՝ , զորս կ'անուանէ *վերադարձ*[162], Տնտեսեան ունի միայն *կրկ* նշումը[163], իսկ Կոմիտաս Վարդապետ կը թուէ բազմաթիւ նոյն կիրառութիւնը ունեցող *դարձանիշ*եր՝ [164]:

1a volta, 2a volta-ի համար Թաշճեան եւ Կոմիտաս Վարդապետ կը գործածեն

ճիշդ եւրոպական նշանները՝ 1. 2. : Թաշճեան զանոնք կ'անուանէ *առաջին աւարտ, երկրորդ աւարտ*[165], Կոմիտաս Վարդապետ՝ *առաջին աւարտանիշ, երկրորդ աւարտանիշ*[166]:

Ի վերջոյ, բազմաձայնութիւնը ձայնագրելու Բժշկեանի առաջարկը աւելի յստակ գրելաձեւ կը ստանայ Թաշճեան-Տնտեսեանի մօտ, որոնք պարզապէս եւրոպականի նմանութեամբ իրարու տակ, յաջորդական տողերու վրայ կը դասաւորեն ձայնանիշերը: Բայց Բժշկեան կ'ակնարկէ լոկ քանի մը ձայնանիշի միաժամանակեայ կատարումի մասին, մինչդեռ Թաշճեան-Տնտեսեան նկատի ունին բազմաձայն երգչախումբ:

Պոլսահայ երաժիշտները Հայ Արդի Ձայնագրութեան մէջ *փուշը* միշտ հաւասարեցուցած են *ռէ*ին: *Փուշ-տօ* հաւասարեցումը ուշ շրջանի ներմուծութիւն է՝ ծնունդ առած Արեւելահայաստանի մէջ, ԺԹ. դարու վերջին քառորդին:

Պոլսոյ մէջ *փուշ-ռէ* գործածութեան հանգամանքը թիւրաբար կասկածի կ'ենթարկէ Նիկողայոս Թահմիզեան, աւելորդ շփոթութիւն մտցնելով այս հարցով զբաղուող երաժշտագէտներու մօտ: Ան պոլսահայ եկեղեցական երաժիշտները կը բաժնէ երկու խմբաւորումի՝ «աւանդապահներ», որոնց ներկայացուցիչներն են Հ. Լիմոնճեան, Ա. Յովհաննէսեան, Հ. Ջէրչեան եւ Յ. Այվազեան, եւ «առաջադիմականներ»՝ յանձինս Հ. Լիմոնճեանի, Ա. Յովհաննէսեանի, Գ. Երանեանի եւ Ն. Թաշճեանի, ըստ որուն Ա. Յովհաննէսեան նախ կը յարէր առաջին խմբաւորումին, յետոյ՝ իր աշակերտ Գ. Երանեանի ազդեցութեամբ, 1850-ական թուականներուն վերջերը արդէն փոխադրուած էր երկրորդ խումբին: Ե. Տնտեսեան միջին տեղ կը գրաւէր երկու խումբերուն միջեւ[167]: Երաժշտագէտը համոզուած է՝ որ մինչ «աւանդապահեր»-ը կը շարունակեն ընդունիլ *փուշ-ռէ* յարաբերութիւնը, «առաջապահներ»-ը *փուշը* կը յարաբերեն *տօ*ի հետ, «քանի որ՝ ա) այդ դէպքում հայկական հնչիւնակարգի, դէպի վեր՝ բեմոլների կողմը ունեցած ընթացքը շատ աւելի ակնբախ է դառնում. բ) առանց այդ էլ արեւելեան ձայնաստիճանները, բացարձակ բարձրութեան առումով, «արեւմտեանէն փոքր ինչ ցած են», որով «արեւելեան *լա* ձայնաստիճանը՝ արեւմտեան *սօլ* ձայնաստիճանին հետ կը համեմատի» (Ե. Տնտեսեան, *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս Եկեղեցւոյ*, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 77) (ուստի եւ՝ արեւելեան d¹-ը հաւասար է եւրոպական c¹-ին). գ) եւ, վերջապէս, c¹-ը իր անմիջական շրջապատով արդի երաժշտական համակարգում եւս մի իւրայատուկ հանգրուան է, որտեղ համընկնում են՝ ցածր (բասսո տիպի) ձայների վերին ու բարձր (սոպրանո տիպի) ձայների ստորին հնչամասերը»[168]:

Ինչպէս կ'երեւի, Թահմիզեանի դրոյթները հետեւութիւններ են եւ ոչ թէ ուղղակի փաստերու մէջբերումներ: Իսկ փաստերը այլ ուղղութիւն կու տան հարցին:

Ա. Յովհաննէսեան 1874-ին տպած իր յօդուածներէն մէկուն մէջ *խոսրովային կիսվերը* ուղղակիօրէն կը մեկնաբանէ իբրեւ *լա տիէզ*, *պարոյկ կիսվերը*՝ *տօ տիէզ*, *ներքնախաղ կիսվերը*՝ *սի տիէզ*[169], այսինքն՝ ան *փուշը* կը հաւասարեցնէ *ռէ*ին հետ եւ ոչ թէ *տօ*ին: Իսկ ըստ Թահմիզեանին, 1874-ին Յովհաննէսեան արդէն անցած պէտք է ըլլար «առաջապահներ»-ուն կողմը:

1881-ին, Ն. Թաշճեան կը քննադատէ Վաղարշապատի մէջ լոյս տեսած Ե. Երզնկեանցի դասագիրքը՝ գրելով թէ հեղինակը «հայկականի *փօ*ն եւրոպականի *տօ*ն ըլլալ կկարծէ. զի *փօ*ն ոչ թէ եւրոպականի *տօ*ն է, այլ *ռէ*ն է»[170]: Ասիկա կը նշանակէ նաեւ՝ որ 1874-ին, Էջմիածինի մէջ Հայ Արդի Ձայնագրութեան դասաւանդութեան

համար Թաշճեան կ'ուսուցանէր *փուշ-ռէ* յարաբերութիւնը, եւ այս է որ այդ ժամանակ կ'արմատաւորուի եկեղեցական այս կարեւոր կեդրոնին մէջ:

Ե. Տնտեսեան իր տպագրեալ ուսումնասիրութիւններուն մէջ միշտ յստակօրէն *փուշը* յարաբերած է *ռէին* հետ[171]:

Երբ Գ. Երանեան ԴՁ-ը կը նմանցնէր օսմանեան Սփահանին[172], կարելի՞ էր 1850-ականներու վերջաւորութեան ընդունիլ Սփահանին հիմնաձայնը իբրեւ *տօ* փոխանակ *ռէի*:

Յ. Այվազեան նոյնպէս իր դասագիրքին մէջ *փուշը* կը ներկայացնէ իբրեւ *ռէ*[173], ինչպէս այս պարագային կը ներկայացնէ Թահմիզեան:

Կոմիտաս Վարդապետ եւս ընդունած էր *փուշ-ռէն*[174]: Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ՝ քառաձայն երգչախումբի համար տպագրած երկու *Ազգային օրհներգներուն* ձայնամասերը նախատեսուած են *փուշ-ռէ* յարաբերութեան համար[175]: Ուշադրութեան արժանի է՝ որ մեծանուն երաժիշտը *Լիակատար կանոնագիրք հայոց տաղրական երաժշտութեան* ձեռագիրին մէջ *փուշը* կը հաւասարեցնէ *սոլին* հետ[176], որ ձգտում մըն է Հայ Արդի Ձայնագրութեան եօթ ձայնանիշերու հնչաշարը նմանցնել միքսոլիդիական համաձայնոյթին (mode), ուր պիտի վերանային *փուշ-ռէի* պարագային յառաջացած *փա տիէզը* եւ *փուշ-տօի* պարագային՝ *սի պեմոլը*: Բայց ասիկա Կոմիտաս Վարդապետին կողմէ մեր Ձայնագրութեան նկատմամբ ցուցաբերած բացարձակ մօտեցում մըն է, նկատի առնելով հայկական ձայնանիշերուն պայմանական կապը այս կամ այն եւրոպական ձայնանիշին հետ: Բնականաբար, Կոմիտաս Վարդապետ գործնականօրէն պիտի չկիրառէր այս մօտեցումը:

Փուշ-տօի գործածութիւն մը կը գտնենք 1880-ին, Վաղարշապատի մէջ, Ե. Երզնկեանցի ոչ այնքան գիտական ուղղամտութեամբ գրուած դասագիրքին մէջ[177]:

Փուշ-տօն իր մնայուն կերպարանքը կը ստանայ Խորհրդային Հայաստանի մէջ, գրեթէ դասական ուղղագրութեան «բարեփոխութեան» զուգրնթաց, երբ Ս. Մելիքեան կը խմբագրէր Կոմիտաս Վարդապետի *Ազգագրական ժողովածուի* Ա. հատորը, *փուշը* փոխադրելով *տօի*[178]: Դառնալով օրէնք, այս սկզբունքը Հայաստանի մէջ կը շարունակուի մինչեւ այսօր, մինչ արեւմտահայերը կը շարունակեն *փուշ-ռէ* յարաբերութիւնը: Անշուշտ, երկու կողմէն բացառութիւններ կան, բայց ընդհանուրը կը մնայ նոյնը:

ԼԻՄՈՆՃԵԱՆԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՄԲ ՈՒԹ ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐՈՒ ՍԿՍՈՒԱԾՔՆԵՐ
(Ձ 34-35, Ծ 114-117)

Լիմոնճեան ձայնագրած է ութ ձայնեղանակներու Օրհնութիւններուն սկսուածքները: Ձայնագրած է գլխաւոր ձայնեղանակները՝ առանց դարձուածքներուն: Չի նշեր իր աղբիւրը:

Ջանոնք միանշանակօրէն բաժնած է 4/4 ամանակի: Վստահաբար,ստիպուած է կատարել կշռութային փոփոխութիւններ՝ հասնելու համար հաւասար հատածաբաժանումներու: Այս բաժանումներուն համար չէ հետեւած մասնաւոր սկզբունքի մը:

Բերուած օրինակները ունին Ջափաւոր ընթացք, թէեւ որեւէ նշում չկայ ասոր մասին:

Այստեղ կը բաւարարուիմ ձայնեղանակներու եւ սկսուածքներու ընդհանուր դրոյթներու նշումով, յետագային թողելով աւելի մանրամասն համեմատութիւն մը ու

չրջանի տարբերակներուն հետ:

Լիմոնճեանի ձայնագրութիւնները ցոյց կու տան կչռոյթի ընկալումի նախնական ոճը:

Նախ, *նաղմէ-գեղգեղանք*ներուն առումով: ԲՁ Օրհնութիւնը կը սկսի *նաղմէնե*-րով՝ Օրհ : Մինչդեռ Չէրչեան[179]-Թաչճեան[180]-Այվազեան[181] կը գրեն՝ Օրհ, իսկ Տնտեսեան[182]՝ Օրհ : Դիտելի է՝ որ Լիմոնճեանի *նաղմէ*ները յիշեալ յետագայ ձայնագրութիւններուն մէջ փոխարինուած են սովորական ձայնանիշերու՝ առանց ձայնաստիճաններու փոփոխութեան:

Նոյնպէս, ԲԿ Օրհնութեան յանգաձեւը՝ զոր Լիմոնճեան գրած է. եա է: : Չէրչեանի ձայնագրութիւնն է[183]՝ եա է: Այվազեաններինը[184]՝ եա է:, Թաչճեաններինը[185]՝ եա է:

Հազիւ թէ այս փոփոխութիւնը կարելի ըլլայ վերագրել երգեցողութեան բնոյթի փոփոխութեան: Այս առիթով, տեղին է մտաբերել Բժշկեանի բացատրութիւններէն մէկը՝ կապուած quintuplet-ի եւ sextuplet-ի հետ. «երբեմն, հարկ կ'ըլլայ 5 կամ 6 ստորակէտ մէկ զարկի մէջ ընել, այսպէս կը գրվին ( ) կամ ( ) եւ կամ ( ). ետքինին ձայնը լուսին հետ մէկ զարկի մէջ կ'ելլէ, եւլն.: Բայց որովհետեւ այս էւէլի ձայները *նաղմէ* կը սեպվին, լաւ կ'ըլլայ այսպէս գրվիլ ( ) կամ ( ), զի մանր ձայները նոյն կը համարվին մայր ձայնին հետ»[186]:

Ուրեմն, *նաղմէն* կ'ընդունի իբրեւ appoggiatura-յի տեսակ եւ ոչ acciaccatura: Ասիկա մասամբ կը հաստատուի Լիմոնճեանի յիշեալ գրելաձեւով, զոր համեմատելով յետագայ միւս ձայնագրութիւններուն հետ, ի յայտ կը բերէ appoggiatura-յի նմանօրինակութիւն:

Յետագայ չարադրութեան մէջ, Բժշկեան կը բացայայտէ *նաղմէի* նրբերանգուած ուրիշ բացատրութիւն մը[187], աւելի մօտ acciaccatura-յին:

ԱՁ

ԺԹ. դարուն, ԱՁ-ը ունեցած է երկու գլխաւոր գրելակերպ.

Ա.-Ձայնեղանակի Վերջաւորող Ձայնը ընտրուած է *պարոյկ կիսվեր* ( ), որով ձայնաչարը եղած է. : Ասոր հետեւած են պոլսահայ եւ թուրքահայ երաժիշտներուն մեծամասնութիւնը՝ Հ. Չէրչեան[188], Ա. Յովհաննէսեան[189], Ե. Տնտես-

եան[190], Ց. Այվազեան[191]:

Բ.-Ձայնեղանակի Վերջաւորող Ձայնը ընտրուած է *ներքնախաղ* ( ), որով ձայնաչարը եղած է՝ ( ) : Այս գործածութիւնը առաջին անգամ կը հանդիպինք Թաշճեանի դասագիրքին մէջ[192] եւ գործնականօրէն կիրառուած կը գտնենք իր *Ձայնագրեալ շարականին* մէջ[193]: Կոմիտաս Վարդապետ եւս հետեւած է այս կերպին: Արեւելահայութիւնը Թաշճեանի տպագրութենէն ետք մինչեւ այսօր կը դրսեւորէ այս մօտեցումը: Ի. դարու Պոլիսը[194], Անթիլիասը[195] եւ սփիւռքը որդեգրած են այս նոր ձեւը:

Յստակ է՝ որ Բ.-ը ներմուծուած է աւելի ուշ քան Ա.-ը: Լիմոնճեանի ձայնագրութիւնը կը յարի Ա. ձեւին: Բայց կայ նաեւ նրբութիւն մը: Ա. եւ Բ. պարագաներուն ալ, ԱՁ-ի Վերջաւորող Ձայնի վարի ձգտող հնչիւնը շարժական է: Բ. ձեւի պարագային, շարականներու ձայնագրութիւնները փոխն ի փոխ ու յաջորդաբար կը բովանդակեն *խոսրովային* ( ) եւ *խոսրովային կիսվեր* ( ): Սակայն Ա. ձեւին ինծի յայտնի բոլոր ձայնագրութիւնները ունին միայն *ներքնախաղ կիսվեր* ( ): Լիմոնճեան միակն է՝ որ փոխն ի փոխ գործածած է *ներքնախաղն* ( ) ու *ներքնախաղ կիսվերը* ( ): Մանրամասնութիւն մը՝ որ արժանի է ուշադրութեան:

Ասիկա միակ ձայնեղանակն է, ուր Լիմոնճեան դիմած է քառորդ ձայնին՝ *չուրի*ին: Քառորդ ձայնով պարոյկը ( ) հանդէս եկած է սկսուածքի վերջաւորութեան («փառաւորեալ»)՝ փոխարինելով նախապէս գործող *պարոյկ կիսվեր*ին ( ):

Մերկեր Մելիք իր բացատրութիւններուն մէջ Լիմոնճեանի ԱՁ-ին մէջ կը գտնէ անճշդութիւններ: Մելիք նոյն սկսուածքին վերջաւորութիւնը կ'առաջարկէ այսպէս.

: :: (Ձ 35, Մ 116), ուրեմն իր ձայնաչարը
է փա ռա ւոր եա լ

կ'ըլլայ՝ : Այսինքն, Լիմոնճեանի *ներքնախաղ*ին փոխարէն կ'առաջարկէ *չուրի ներքնախաղ* եւ *չուրի պարոյկ*ին փոխարէն՝ *պարոյկ կիսվեր*:

ԱՁ-ի տարբերութիւններուն մասին 1872-ին նկատած էր Տնտեսեան գրելով. «մինչեւ ցարդ [...] երաժշտաց մէջ տարաձայնութիւն կայ սոյն *աձ* եղանակին կազմութեանը եւ ելեւէջին վերայօք»[196]:

Մելիք իր կողմէն կ'աւելցնէ նաեւ ԱՁ-ի դարձուածքին մասին տեղեկութիւններ, նշելով՝ որ այստեղ ժամանակին կը գործածուէր , փոխանակ այսօր ընդունուած -ին: Ասիկա «արդարացուցիչ» չի գտներ, միաժամանակ չմոռնալով նշել՝ թէ այսօրուան -ը եւս քիչ մը բարձր է գրուած ձայնանիշէն (Ձ 35-36, Մ 116):

ԺԹ. դարու երկրորդ կէսի բոլոր ԱՁ Օրհնութիւնները կը սկսին քառեակային թռիչքով դէպի երկրորդ աստիճանը՝ հաստատելու համար «Տէր» բառին կարեւորու-

թիւնը. Օրհնես ցուքըզ տէր կամ Օրհնեսցուքըզ տէր : Լիմոնճեան «Տէր»-ին

կը հասնի սահուն չարժումով. Օրհնեսցուք ըզտէ - - ր :

Լիմոնճեան «փառօք»-ի առաջին վանկէն ետք ձայնահատի միջոցով կը կատարէ ընդհատում մը, մինչ յետագայ տարբերակները կը ձգտին բառը ընդունիլ միաչունչ նախադասութեամբ: Մեղեդիական չարժումին կորագիծը, զարդոլորումներն ու բառային չեչտաւորումները ընդհանուր գիծերով կը նմանին ուչ չրջանի ձայնագրութիւններուն:

ԱԿ

Չէրչեան[197], Տնտեսեան[198], Թաչճեան[199] եւ Այվազեան[200] ԱԿ-ը կը գրէին այսպէս. : Բայց տարբեր էին ԱԿ դարձուածքի յատկապէս առաջին եւ երկրորդ ձայնաստիճաններու ընկալումի կապակցութեամբ, Տնտեսեան[201] ու Այվազեան[202], , եւ Թաչճեան՝ [203]:

ԱԿ-ի Լիմոնճեանի ձայնաչարն է՝ , նման Թաչճեանի ԱԿ դարձըւածքին:

Դարձեալ աչքի կը զարնէ սկիզբը: Լիմոնճեան «Օրհնեսցուք»-ի երրորդ վանկի չեչտին կը հասնի երկեակ հեռաւորութենէ՝ Օրհնես ցու - - ք , մինչ միւս բոլոր ձայնագրութիւնները կ'ապահովեն երրեակային սահուն կամ թռիչքային չարժում մը՝

Օրհ նես ցու - - ք կամ Օրհ նես ցու - - ք :

Լիմոնճեան գործածած է ընդամէնը երրեակ ձայնածաւալ ( ), ընդ որում ձայնեղանակի երկրորդ աստիճանին ( ) դիմած է լոկ մէկ անգամ: Յետագայ չրջանի ձայնագրութիւններուն ձայնածաւալը չատ աւելի ընդարձակ է՝ կապուած մեղեդիական գիծի հարստացումին հետ: Այսօրուան տեսանկիւնէն բաւական հակիրճ է Լիմոնճեանի յանգաձեւը («փառաւորեալ»-ի վերջին վանկը):

Ձայնածաւալի փոքրութիւնը նաեւ առիթ չէ տուած բացայայտելու ԱԿ-ի կամ իր դարձուածքի ներկայիս ընդունուած Դիմող Ձայնը ( ): Լիմոնճեանի օրինակին մէջ Դիմող Ձայնը նոյն ինքը Վերջաւորող Ձայնն է ( ): Կրնայ ըլլալ այսպէս էր ժամանակին:

ԲՁ

Ձայնեղանակային առումով ուչադրութիւն կը գրաւէ յանգաձեւի *փուչ կիսվարը*

( ): Դէպի Վերջին Ձայնը ( ) ուղղուող մեղեդիի ներքընթաց շարժումը իր հետ կը բերէ այս չորրորդ աստիճանին իջեցումը: Յետագայ ձայնագրութիւնները ԲՁ-ին համար քիչ մը ցած *փուշ* չեն գործածած:

Եղանակաւորումը կը տարբերի յաջորդներէն որոշ բառական ընդհատումներու առումով, ինչպէս՝ «փառօք» բառի երկու վանկերուն անջատումը եւ «փառաւոր-եալ»-ի վերջին վանկին վրայ կատարուած ընդհատումը:

ԲԿ

Յանգաձեւը կը շարունակէ գործածել *բնական պարոյկ* ( ), մինչ յետագայ ձայ-նագրութիւնները սովորաբար վերջաւորութեան *պարոյկը* կը փոխեն *պարոյկ կիս-վերի* ( ):

Լիմոնճեանի ժամանակակից Մ. Բժշկեան՝ ԲԿ-ի իր օրինակին մէջ (շարական «Այսօր երկնայինք») եւս կը պահպանէ *բնական պարոյկը*[204]:

Առաջին հատածի չափական չորրորդ միաւորին կչռոյթը յստակ չէ ( ): Ընդհանրապէս, միջակէտով թաւանշանը կը կազմէ 3/8, որով Լիմոնճեանի ձայնա-գրութեան մէջ 4/4 ամանակով հատածը կ'աւելնայ 1/8 տեւողութեամբ:

ԳՁ

Ձայնեղանակային գլխաւոր յատկանիշը *ներքնախաղի* ( ) օգտագործումն է փոխանակ յետագային արմատաւորուած *ներքնախաղ կիսվարին* ( ):

Մ. Բժշկեան ԳՁ-ի օրինակին մէջ (շարական «Որ արարեր զօրութեամբ») նախ-ընտրած է *ներքնախաղ կիսվար*[205]: Քերովբեան դիտել կու տայ՝ թէ «[ք]րոմաթիք սեռի մէկ տեսակը եղող առաջին ձայնամիջոցի թուային համեմատութիւնները միշտ եղած են փոփոխական: Այս պատճառաւ է որ հին ձայնագրութիւններու մէջ երկրորդ աստիճանի համար գործածուած են թէ' *երկար* [իմա՝ խոսրովային, Հ. Ա.] *կիսվերը* ( ) եւ թէ *ներքնախաղը* ( ), ըստ եղանակաւորման: Բարեփոխուած համակարգը ընդունած է միայն *երկար* [իմա՝ խոսրովային, Հ. Ա.] *կիսվերը*»[206]:

Մելիք եւս կը նշէ՝ թէ Լիմոնճեանի ժամանակ գործածուող -ը յետագային կը փոխուի -ի: Իր կարծիքով, -ը «արդարացուցիչ պատճառ մը չ'ունի»: Բայց դի-տել կու տայ նաեւ՝ որ այսօր ընդունուած -ը եւս ճշգրիտ չէ, քանի որ ԳՁ-ի երկ-րորդ աստիճանը -էն «քիչ մ'ալ աւելի բարձր» է (Ձ 35, Մ 116):

Դարձեալ եղանակին սկզբնաւորութիւնը: «Օրհնեսցուք»-ը կը մնայ Վերջին Ձայնին վրայ՝ Օրհնես ցուք : Մինչդեռ յետագայ ձայնագրութիւնները բառին վեր-ջին վանկը կը հաստատեն Դիմող Ձայնին վրայ, ունենալով հետեւեալ ուրուագիծը.

Օրհնես ցուք :

ԳԿ

Չորրորդ աստիճանին համար գործածած է այսօր սովորական դարձած *փուշ*

կիսվարը ( ), մինչդեռ Բժշկեան նոյն ձայնատիճանին համար փոխն ի փոխ կը գործածէ *փուշ* ( ) եւ *փուշ կիսվար* ( )[207]:

Դ-Զ

Կիսայանգաձեւին («տէր») կը գործածէ ձգտող հնչիւնի բարձր տարբերակը՝ *պարոյկ կիսվեր* ( ), իսկ վերջնայանգաձեւին՝ *բնական պարոյկ* ( ): Ծարժական այս ձայնանիշին կիրառումները յանգաձեւերուն մէջ խիստ տարբեր են ձայնագրութիւններուն մէջ: Թէեւ աւելի միտում կայ վերջնայանգաձեւը ձեւակերպել *պարոյկ կիսվերով*՝ իբրեւ Վերջին Ձայնին կողմը ուղղուող գիծ, բայց անսովոր չէ նաեւ Լիմոնճեանի առաջադրածը[208]:

Դ-Կ

Նուազագոյն ձայնածաւալով կուռ շարադրանք մը: Դարձեալ «փառօք»-ի երկու վանկերուն իրարմէ անջատումը սովորական չէ յետագայ ձայնագրութիւններուն:

Ձեռագիրին մէջ ձայնեղանակները յիշատակուած են միայն հայկական անուանումներով՝ ԱԶ, ԱԿ եւլն.:

Պոլսահայ շրջապատը անհամաձայն մնաց հայկական ձայնեղանակներու անուանումներուն նկատմամբ:

Ա. Յովհաննէսեան բուռն կողմնակից էր Թուրքական անուանումներուն, զանոնք սեպելով ընդհանուր արեւելեան բնորոշումներ: Ասիկա յստակ է՝ երբ կ՚անդրադառնայ հայկական *գձ* ձայնեղանակին մասին գրելով.

«[Մ]եք [իմա՝ Ա. Յովհաննէսեան, Հ. Ա.]՝ ծանօթ արեւելեան եղանակաց՝ պնդեցինք եւ կը պնդեմք որ արեւելեան ազգք առ հասարակ ընդունած են եւ կ՚ընդունին Սվահան եղանակն իւրեանց երգոց մէջ, ինչպէս Պարսիկք, Թուրք, Յոյնք, Հայք եւ այլն...:

«Իսկ Հայոց եկեղեցին, իբրեւ արեւելեան ամենահին ազգի մը եկեղեցին, ընդունած է զայն [իմա՝ իբրեւ հայկական *գձ*, Հ. Ա.], ինչպէս միւս արեւելեան եղանակներն, եւ կ՚ընդունի ցարդ, զի նոյն է ըստ Պարսիկին եւ Թուրքին «Սվահան» ըստ Յունաց «Իխօս Դէղարդօս» եւ ըստ Հայոց «Զորրորդ ձայն» եւ ոչ այլ ինչ»[209]:

Նոյնն է նաեւ Գ. Երանեան. «Աձ շարականները ի՞նչ եղանակ են, էֆ տիւկեահ եղանակ: Դձ ի՞նչ եղանակ է, Սվահան եղանակ»[210]:

Տնտեսեան կ՚ընդունի աւելի հաւասարակշռուած դիրք մը 1867-ին գրելով. «մեր եկեղեցական եղանակաց մասնաւոր տարբերութիւնները ազգային ձեւեր են եւ անոնցմով կ՚որոշուին միւս արեւելեան եղանակներէն, սակայն մեր երաժիշտներուն մեծ մասը միշտ կ՚ուզեն ամեն կերպով նմանցընել զասոնք արաբական մանաւանդ *ինճէ սազ* ըսուած մեղկ ու թոյլ եղանակներուն, կարծելով թէ մեր *բձ* եղանակը բուն *հիւսէյնի*, *գձ* եղանակը *հիճազ*, եւ *գկ* եղանակը *սապահի* են, վասն զի անոնց նմանութիւն ունին»[211]: 1875-ին տակաւին հաստատ է ան իր համոզումին մէջ. «ԳԶ եղանակը Հիճազ չէ, թէեւ կը նմանի անոր, ...ԴԶ եղանակը Սվահան չէ, թէեւ նմանի անոր»[212]: Հայ Արդի Ձայնագրութեան նուիրուած աշխատութեան մէջ ան հրաժարած

է ձայնեղանակներու իր բացատրութիւնները հիմնել օսմանեան ձայնեղանակներուն վրայ կամ համեմատել անոնց հետ[213]:

Իր *Դասագիրքի* պատրաստութենէն եւ տպագրութենէն առաջ, Թաշճեան Պոլսոյ մէջ կը դասաւանդէր օսմանեան անուանումներու օժանդակութեամբ: Տնտեսեան՝ Թաշճեանի աշակերտներէն մէկուն դասատետրէն կ'ընդօրինակէ հետեւեալ հատուածը. «Գձ շարականը «Որ ծագեցեր մեզ լոյս մեծ», Հիճազ եղանակ. «Աստուածածին կոյսն Մարիամ» տաղ Խաչի, եղանակ Հիւսէյինի, եւ այլն: Սրբասացութիւնք յինանց, եղանակ Շէհ աբապան, Առաքելոց՝ եղանակ Աճէմ, եւ այլն»[214]:

Թաշճեան՝ նախանձախնդիր ձայնեղանակներու հայկական նկարագիրի բացայայտումին, յետագային կը բարեփոխէ իր մօտեցումը.

«Գալով այն մասին թէ չորրորդ ձայնը Բսվահա՞ն է արդեօք. կը պատասխանենք թէ ոչ չորրորդ ձայնը Բսվահան է, եւ ոչ մեր եկեղեցական ձայներէն մէկն արեւելեան եղանակին այս կամ այն ձայնն է. մեր եկեղեցական ձայներն Բսվահանի, Սապահի, Էֆ տիւկեահի, Նէշապուրի եւ այլն վրայ չինուած չեն...: [Հ]այ ազգը իր եկեղեցական երգեցողութեանը համար ութ ձայն ունեցած է, որոնց անուններն են (Աձ) Ա ձայն. (Ակ) Ա կողմ. (Բձ) Բ ձայն. (Բկ) Աւագ կողմ եւ այլք եղանակք. ի՞նչ պէտք կայ ըսել թէ Դձ Բսվահան է, Աձ Էֆ տիւկեահ է, Գկ Սապահ է, Աձի դարձուածք Նէշապուր է, եւայլն. ուրեմն պէտք կ'ըլլայ մեզ ընդունիլ վերոյիշեալ արեւելեան եղանակաց բոլոր կանոններն եւ ըստ այնմ երգել շարականներն»[215]:

Թաշճեան ուրիշ անգամ եւս կը հաստատէ իր դրոյթը՝ տալով հարցումներու շարան մը. «Խնդիրը սա է թէ մեր շարականաց չորրորդ ձայնին եղանակը Բսվահա՞ն է, կամ թէ Թուրքը եւ Պարսիկը Բսվահան եղանակը ի՞նչպէս կրմբռնեն եւ ի՞նչպէս կերգեն նէ, մեր չորրորդ ձայն ըսուածն ալ ճիշտ անոր նման կերգէ՞, եւ թէ ունի՞ Բսվահան եղանակի յատուկ եղած այն դարձուածքներն եւ հանգամանքներն ամբողջ»[216]: Թաշճեանի պատասխաններն անշուշտ ժխտական են:

Իր *Դասագիրք*ին մէջ (տպ. 1874), ձայնեղանակներու բացատրութեան համար կտրականապէս կը հրաժարի թուրքական համեմատութիւններէն[217]: Պէտք չէ մոռնալ նաեւ՝ որ *Դասագիրքը* տպագրուած է Վաղարշապատի մէջ, ուր օսմանեան անուանումները չէին կրնար իրենց նպատակին ծառայել:

Բայց օսմանեան մաքամներու համեմատութիւնը տակաւին երկար կը շարունակուի:

Ջէրչեանի աշակերտներին վերոյիշեալ ձեռագիրը կը բովանդակէ ԱՁ-ի սկսուածքը: Բուն ԱՁ-ը ներկայացուած է նաեւ իբրեւ *Հէֆտիւկեահ*, իսկ դարձուածքը՝ *Նեշապուր*, նոյնիսկ առանց դարձուածք ըլլալու հանգամանքը նշելու: Միւս ձայնեղանակները չկան ձեռագիրին մէջ:

Յ. Այվազեան՝ անմիջական հետեւորդը Հ. Ջէրչեանի, որդեգրած է միեւնոյն սկզբունքը բոլոր ութ ձայնեղանակներուն համար[218]:

Բայց Ջէրչեանի ձայնագրած շարականներու ժողովածուն զերծ է նման նշումներէ[219]: Կրնա՞յ ըլլալ ան օսմանեան մաքամները կ'օգտագործէր լոկ դասաւանդումի նպատակներով:

Նոյնիսկ 1934-ին, եկեղեցական երաժշտութեան հմուտ՝ պոլսահայ Ներսէս Խիւտավէրտեան, յայտնի երաժիշտներէ կազմուած Մասնագիտական Յանձնաժողովի հաւանութեամբ, կարեւոր հրատարակութեան մը մէջ կը գրէր. «Հայ եկեղ. Երգերը կը

գրութին Արեւելեանի պարտադրած ձայներու վրայ. օրինակ՝ «ԽորՀուրդ Խորին» (Դ.Զ.) Նէվա եղանակի ձայներու վրայ. «բարեխօսութեամբ» (Գ.Կ.) Սապա եղանակի ձայներու վրայ. սակայն երգիչը ազատ է իր բնական ձայնի տարողութեան մէջ երգելու զանոնք»[220]:

Բայց կարեւոր է նշել՝ որ այս բոլորը կը մնան տեսական մեկնաբանութեան բնագաւառին մէջ: Թէեւ Հին ժամանակներէն մնացած ձայնագրութիւններու բացակայութեան պատճառով կարելի չէ Հաստատ վճիռներ արձակել, բայց կը թուի, թէ ՅովՀաննէսեան, Այվազեան, Խիտավէրտեան՝ բոլորն ալ քաջ շարականագէտներ եւ մասնագէտներ, գործնական-կատարողական իրականութեան մէջ բնազդաբար կը կիրառէին Հայկական ձայնեղանակները իրենց Հարազատութեան մէջ: Ճիշդ է, Պոլսոյ մէջ ԺԹ.-Ի. դարերուն ի յայտ եկան օսմանեան-թուրքական ոճով երգող բազմաթիւ «տիրացու»-ներ՝ որոնք նոյնիսկ ենթարկուեցան Կոմիտաս Վարդապետի ուժգին քննադատութեան: Բայց առնուազն վերոյիշեալ երաժիշտներու պարագային՝ որոնց գրաւած երգեցողութիւնը Հիմնուած է Հայկական ձայնեղանակներու եւ Հայ Հոգեւոր երաժշտութեան առանձնայատկութիւններու ուղիղ ընկալումին վրայ, տուեալ Հարցին առնչութեամբ խզում մը գոյացաւ գործադրութեան եւ տեսութեան միջեւ, չկրնալով իրենց իսկ զգացած եւ ընկալած Հայկական բնատիպութիւնը վերածել տեսականի:

ՄԵԼԻՔԻՆ ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ (Զ 35-45, Ծ 116-122)

Լիմոնճեանի «Ուսումնաձեւ»-ին կը յաջորդեն Մելիքի ծանօթագրութիւնները եւ կարծիքները, որոնք կը բաժնուին երեք մասի.

Ա.-Կարծիքներ Լիմոնճեանի սկսուածքներու ձայնեղանակներուն մասին (Զ 35-36, Ծ 116), որուն մասին անդրադարձայ վերը:

Բ.-Դիտողութիւններ «Ուսումնաձեւ»-ին մասին (Զ 36-40, Ծ 118-119): Կանգ կ'առնէ քանի մը կէտի վրայ.

ա.-Ձայնանիշերու տաճկական անուններուն (եկեաՀ, աչիրան, եւլն.) փոխարէն նախընտրելի է գործածել Հայերէնները:

բ.-Նկատողութեան արժանի կէտ մը առաջ կը քաշէ՝ ԱԶ-ը Համեմատելով եւրոպական մեծալար (major) ձայնաշարին Հետ: Իրենց ընդՀանուր տեսքով, Հայկական եօթը Հիմնական ձայնանիշերը ( ) կը Համապատասխանեն եւրոպական ցած եօթներորդ աստիճանով մեծալար ձայնաշարին: Մելիք զայն կը Համեմատէ *ռէ մեծալարի* (D major) եւ *տօ մեծալարի* (C major) Հետ: *Ռէ մեծալարի* պարագային, ըստ իրեն, կը բաւէ որ Հայկական բնական ձայնանիշերուն ( ) եօթներորդ աստիճանը՝ *պարոյկը*, բարձրացնելով կէս աստիճան դարձնել *պարոյկ կիսվեր* ( ), որպէսզի յառաջանայ ԱԶ-ը կազմող Հնչիւնները (յիշենք ԱԶ-ի առաջին տարբերակը, Ծ 62): Այսպէս, Հայկական առաջին ձայնեղանակին ձայնանիշերն իրենց բացարձակ իմաստով պիտի Համապատասխանեն եւրոպական ձայնաշարի Հնչիւններուն՝ անկախ Հիմնաձայներէն:

Նոյնպէս՝ *տօ մեծալարի* պարագային: *Տօ*ի փոխադրուած Հայկական ձայնանիշե-

րուն ([illegible]) *վերնախաղ կիսվարը* ([illegible]) դարձնելով *բնական ներքնախաղի* ([illegible])՝ կ'ունենանք եւրոպական *տօ մեծալարը*:

Արդեօք *տօ մեծալարի* հետ համեմատութեան այս տրամաբանութեա՞մբ է՝ որ Թաշճեան ԱՁ-ի Վերջին Ձայնը ընդունած է *ներքնախաղ* եւ ըստ այնմ դասաւորած ձայնաշարը (յիշենք ԱՁ-ի երկրորդ տարբերակը, էջ 63), մինչդեռ միւսները հիմք ունեցած են *ռէ մեծալարը*, նկատի ունենալով *փուշին* համարժէքութիւնը *ռէին* հետ:

Անշուշտ, ուշադիր ըլլալու է այս համեմատութիւնները ուղղակի իմաստով ընդունիլ, նկատի ունենալով հայկական ձայնանիշերուն շարժական բնոյթը:

գ.-Ըստ Մելիքին, *վերնախաղ կիսվերն* ու *ներքնախաղ կիսվերը* եւրոպական *սոլ* ու *տօ* ձայնանիշերն են եւ ոչ թէ քառորդ ձայն բարձր *ֆա տիէզ* եւ *սի*, քանի որ վերջիններուն համար կը գործածուի քառորդ ձայնի նշանը՝ *շուրհն*: Դարձեալ հայկական ձայնանիշերուն շարժական էութեան պատճառով, անոնք կրնան ստանալ տարբեր իմաստ՝ ըստ ձայնեղանակային բնաբանին, թէեւ իրենց բացարձակ իմաստով, *վերնախաղ կիսվերն* ու *ներքնախաղ կիսվերը* կը ներկայացնեն քիչ մը բարձր *ֆա տիէզ* եւ *սի*:

դ.-Կը գրէ քառորդ ձայնի մասին՝ չեշտելով անոր յարուցած բարդութիւնները:

ե.-Կը քննադատէ Լիմոնճեանի հարումի ըմբռնումը, գրելով՝ որ անոր նշած մէկ հարումը պէտք է ըլլայ երկու, երկուքը՝ չորս, եւլն.:

Յաջորդ մասին մէջ (Ձ 41-45, Ծ 120-122), Մելիք նախ կը բերէ եօթը ցուցակ՝ ուր կը համեմատէ Հայ Արդի Ձայնագրութեան երեք փուլեր՝ Լիմոնճեանի ժամանակ, 1870-ականներուն եւ իր՝ Մելիքի կողմէ կատարուած յաւելագրութիւնները: Վերջիններուն մէկ մասը, բնականաբար, ընդհանրացուած դրոյթներ չեն, այլ կը ներկայացնեն Մելիքի անձնական կարծիքները:

Ի վերջոյ, դարձեալ կ'անդրադառնայ հարումի եւ սուղի մասին եւ կ'աւարտէ հին եւ նոր ձայնագրութեան տեւողութեան նշաններու համեմատութեամբ:

Այստեղ կ'աւարտի ձեռագիրի տեսական մասը, ուր կը վերջացնեմ նաեւ հրապարակումս:

3.-ԼԻՄՈՆՃԵԱՆԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ (Ձ 53-480 + 7 թերթ)

Ձեռագիրին մնացած մասը կը բովանդակէ Լիմոնճեանի յօրինումները Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ, ընդօրինակուած Մելիքի կողմէ: Մելիք չէ պահպանած Ձայնագրութեան Լիմոնճեանի նախնածին ձեւը, այլ զայն բարեփոխած է նոր համակարգով: Պահպանած է *շուրհները*՝ ձայնանիշերուն տակը դրուող *երկարը*, ինչպէս նաեւ *վերջակէտերն* ու *քառակէտերը*:

Գրութեան մեծամասնութիւնը տուշագիր է: Քանի մը բանաստեղծութիւն եւ քանի մը բանաստեղծութեան խորագիրներ գրած է մատիտով: Բերած է նախ բանաստեղծութիւնը եւ ապա հայկական ձայնագրութեամբ միաձայն երգերը: Երբեմն գրած է միայն բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան: Այս վերջին պարագաներուն միշտ յատուկ տեղ կամ դատարկ էջ ձգած է յետագային աւելցնելու երաժշտութիւնը:

Ստորեւ՝ ձեռագիրի մնացած մասին բովանդակութիւնը, ուր չեղագիր գրութիւնը կը ներկայացնէ խորագիրը՝ եթէ գրուած է, իսկ չակերտներու մէջինը՝ բանաստեղծութեան առաջին բառերը.

էջ 46. դատարկ էջ: Եդուարդ Յակոբեան գրած է՝ «[էջ] 46-52 դատարկ»:

էջ 47-52. գոյութիւն չունին ձեռագիրին մէջ:

էջ 53. *Երգ յօրինեալ ի Հայր Վրթանէսէ: ի դիմաց (րասթ կէթիրիպ)*: Վրթանէս քահանայի բանաստեղծութիւնը, որուն 24 տողերուն իւրաքանչիւրը նուիրուած է օսմանեան մաքամներէն մէկուն (րասթ, րահավի, նեկրիզ, բէնճիւկեահ, եւլն.): Մելիք կը ծանօթագրէ՝ թէ «Այս քահանան, կարծեմ մօր հայրս ըլլալու է, որուն անունը Վրթանէս է եղեր. եւ որ, ըստ մօրս վկայութեան, ոտանաւոր քերականութիւն չինած է եղեր»: Երաժշտութիւնը չկայ: Բայց ո՞վ է արդեօք երաժշտահանը:

էջ 54-55. դատարկ:

էջ 56-57. «Շուշանագեղ դու օրիորդ»:

էջ 58-59. «Բոց վարդագեղ լոյս համասփիւռ»:

էջ 60-61. «Հօտք կառապետք»

էջ 61-62. «Տիրածին կոյս յ'ե *րաստ*»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 63-64. դատարկ:

էջ 65-66. գոյութիւն չունին:

էջ 67-68. դատարկ:

էջ 69-74. գոյութիւն չունին:

էջ 75. դատարկ:

էջ 76-77. «Արուսեակն անկեալ յերկնից»:

էջ 78. դատարկ:

էջ 79-88. գոյութիւն չունին:

էջ 89. դատարկ: Եդուարդ Յակոբեան գրած է. «[էջ] 79-88 գրուած չէ. դատարկ»

էջ 90-91. *Պէսթէ Պէյաթի ուս. Հաֆիֆ Տիրացու համբարձուման*, «Ով ամենապայծառ նազելի սուրբ»:

էջ 92. «Համեմատ քեզ ոչ գոյ նման»:

էջ 93. «Սերովբէք եւ քերովբէք զքեզ օրհնեն»:

էջ 94-95. «Կոյս անարատ լոյս գերազանց»:

էջ 96-97. *«Ով ամենապայծառ»ի հատուածին իբր 40 տարի առաջ ընդարձակուած ձեւը*, «Ով ամենապայծառ նազելի սուրբ»:

էջ 98. *«Համեմատ քեզը»*, «Համեմատ քեզ ոչ գոյ նման»:

էջ 99. *«Սերովբէք»ը*, «Սերովբէք եւ քերովբէք»:

էջ 100-101. *«Կոյս անարատը» որուն կէսը բնագրէն չեղած է*, «Կոյս անարատ լոյս գերազանց»:

էջ 102-103. *Երգ Սրբոց Վարդանանց Զօրավարաց. Պէսթէ Պէյաթի առապան. ամանակաձեւ Չէնպէր*, «Ի սկզբան պատերազմին»:

էջ 104-105. *Պէսթէ Պէյաթի առապան. ամանակաձեւ, բէնճուսուլ*, «Ի փորձութեան ի հանդիսի»:

էջ 106-107. *Պէսթէ Պէյաթի առապան. ամանակաչափ Չինճիր*, «Վարդան արի»:

էջ 108-109. *Երգ Պէյաթի առապան: ամանակաչափ՝ Չիֆթէ տիւէք*, «Ընտիր

զօրապետ երկնից արքային»:

էջ 110. *Աքսաք սէմաի*, «Կարգեալ հայոց սպարապետ»:

էջ 110-111. *Եւրիւք սէմաի*, «Որք քաջաբար յարձակեցան»:

էջ 112. *Ուսուլ Ֆաթիհ*, «Նոր Մակաբէ Մամիկոնեան Վարդան»:

էջ 113. *Հատուած Հիւսէյինի. ամանակաչափ Հաֆիֆ*, «Յանձաւոր եմ յօրինաց»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 114. դատարկ:

էջ 115. *Պէսթէ Հիւսէյինի. ամանակաչափ Չէնպէր*, «Թշնամին զքեզ վիրաւորեաց»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 116. դատարկ:

էջ 117. *Աղըր սէմաի Հիւսէյինի*, «Աղբիւր առատ գթութեան»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 118. *Եւրիւք սէմաի, Հիւսէյինի*, «Մարիամ սուրբ կոյս»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 119. արաբերէն լեզուով ու թուանշաններով հաշիւներ:

էջ 120. *Հիւզզամ Հաֆիֆ*, «Ով դու անցանես ընդ ճաղկալից»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան: Արաբերէն լեզուով ու թուանշաններով հաշիւներ:

էջ 121. արաբերէն լեզուով ու թուանշաններով հաշիւներ:

էջ 122. *Հիւզամ չէնպէր*, «Ցնծա՛յ երկինք»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան: Արաբերէն լեզուով ու թուանշաններով հաշիւներ:

էջ 123. արաբերէն լեզուով ու թուանշաններով հաշիւներ:

էջ 124. դատարկ:

էջ 125. *Սենկեն սէմայի*, «Ահա քո սիրոյդ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 126. արաբերէն լեզուով ու թուանշաններով հաշիւներ:

էջ 127. *Բէար պէսթէնիկեար հաֆիֆ*, «Գովելի, գովելի հիանալի նազելի»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան: Արաբերէն լեզուով ու թուանշաններով հաշիւներ:

էջ 128. *Պեսթէ չէնպէր*, «Ով տիրապէս տենչիս»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 129. դատարկ:

էջ 130. *Ջարպէյն*, «Ձայն ձայնէ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժըշտութեան:

էջ 131. դատարկ:

էջ 132. *Մուհամմէս*, «Ահա կորնչիմ վասն իմ յանցանաց»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 133. *Հաֆիֆ*, «[?] խնկաբերան»:

էջ 134. դատարկ:

էջ 135. *Ագսագ սէմայը*, «Ի տուն գինւոյ անպակ սիրոյդ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 136. *Եւրիւք սէմայը*, «Հոգին անքակ ի քեզ կապեալ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 137-139. *Ֆիհրիսթ (ցուցակ). Բէար նէչավէրէք: ուսուլի հաֆիֆ: Տէյիչմէ (փոփոխական):*, «Միածան լուսազարդ»:

էջ 140. *Տէվրի րէվան (պէսթէ տէվրի րէվանը)*, «Պայծառացի՛ր կարգ աստեղան»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 141. դատարկ:

էջ 142. *Աղըր սէմաի*, «Ոչ գայ ի յայտ որպէս կուսան»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 143. *Եւրիւք սէմաի*, «Ընդ մոլորակս»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 144. *Աղըր սէմաի*, «Գրկախառնեալ Արեգական»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 145. *Եւրիւք սէմաի*, «Լոյսն ի նմին ըստ իւր կոչման»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 146. *Տիւկեահ Հատռուած. Պէսթէ ուս. սազըլ*, «Ես ընդէ՞ր կեամ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 147. դատարկ:

էջ 148. *Պէսթէ տիւկեահ Զէնպէր*, «Եւ ես նիրհեալս անուամբ արթուն»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 149. դատարկ:

էջ 150. *Աղըր սէմաի Տիւկեահ*, «Արեւն ի մուտս էր յերկաւորն»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 151. դատարկ:

էջ 152. *Հատռուած աճէմ. Պէսթէ Աճէմ, ուս. հաֆիֆ*, «Հարա՛յ ես տէր օգնեա»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 153. դատարկ:

էջ 154. *Պէսթէ Աճէմ Հաֆիֆ*, «Կիզանէ զիս ի հուր»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 155. *Աղըր սէմայը ուս. Սէնկին*, «Ո՞ւր է տեսիլ զուարթուն»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 156. դատարկ:

էջ 157. *Եւրիւք սէմաի Աճէմ*, «Ոսկերի՛մ այն թշնամին»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 158. դատարկ:

էջ 159. *Երգ Աղըր սէմաի Աճէմ*, «Սեւն լուսոյ ցուցար յանապատին»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 160. դատարկ:

էջ 161-162. *Հատռուած Հիճազ. Պէսթէ հիճազ ուս. Զէնպէր*, «Եթէ սրտիս թողից խղճի»:

էջ 163-164. *Պէսթէ հիճազ զինճեր*, «Զ'ինչէ եւ է՞ր ոչ եմք ընձիւղք»:

էջ 165. *Աղըր սէմաի հիճազ*, «Տի թորգոմին բողբոջք»:

էջ 166. *Երգ հիճազ. սօֆիան*, «Երկնէ միշտ յերկունս»:

էջ 167. *Սէնկին սէմաի. հիճազ*, «Դու Պերիկլէս ո պետ ընտիր»:

էջ 167-168. *Եւրիւք սէմաի. հիճազ*, «Ելէք ծնունդք Հեղիկոնիս»:

էջ 169. *Բ. Հատուած Հիճազ (եղանակը չունիմ). Պէսթէ զինճիր,* «Անձն իմ փափաքի տեսլեան քո». *Պէսթէ Հաֆիֆ,* «Իմ նազելին յուսալի». *Աղըր սէմաի,* «Աղբիւր լուսաւոր». *Սէնկին սէմաի,* «Հեղ հեղ զանձրեւ սիրոյդ». *Եւիւրիւք սէմաի,* «Ցերկրի եղեւ»: Գրուած են բանաստեղծութիւնները՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 170. *Նիկրիզ Հատուած. Պէսթէ զինճիր.* «Տէր ի գաղտնի»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 171. դատարկ:

էջ 172. *Պէսթէ նեկրիզ Հաֆիֆ,* «Արարիչ մատս զամենազօր ձեռին քո դարման»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 173. դատարկ:

էջ 174. *Աղըր սէմաի նեկրիզ,* «Ահ լուսինեակ փեսայ իմ հեզ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 175. *Եւիւրիւք սէմաի նեկրիզ,* «Գեղեցիկ ես նազելիդ իմ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 176. դատարկ:

էջ 177-184. գոյութիւն չունին:

էջ 185. դատարկ:

էջ 186-187. *Հատուած Շէվգէֆզայ,* ««Օհ ոգերաբուն անմահ հոգի»: Առանձին բանաստեղծութիւն չկայ:

էջ 188-193. դատարկ:

էջ 194-195. *Հատուած Ֆէրահնաք,* «Գեղադիմակն զդիւցազանց»:

էջ 196-201. դատարկ:

էջ 202. *Հատուած Մուհայեէր. ամանակաձեւ սազըլ. Պէսթէ մուհայեէր,* «Զմէ՞ զքեզ հսկայդ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 203. դատարկ:

էջ 204. *Պէսթէ մուհայեէր. Զարպէյն,* «Ոհ քեզ գուշակ զհրաշալեաց»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 205. դատարկ:

էջ 206. *Մուհայեէր. աղըր սէմաի,* «Ի տեսլարանդ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 207. *Երգ մուհայեէր. նիմ հաֆիֆ,* «Տանն պարսից սոսկալի անուն»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 208. *Մուհայեէր. Եւիւրիւք սէմաի,* «Ով հրաշակերտ արդար քաջին»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 209. դատարկ:

էջ 210. *Հատուած Թահիր. Պէսթէ Թահիր: ամանակաձեւ՝ Չէնպէր,* «Ո՛ գերաբուն անմահ հոգի»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 211-212. գոյութիւն չունին:

էջ 213. *Թահիր. Պէսթէ: զինճիր,* «Սարսեալ չարժին Պեղազոսին»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 214. դատարկ:

էջ 215. *Թահիր. Երգ: ամանակաձեւ Չիֆթէ տիւեէք,* «Պանծա՛ Արամ վեհ քաջազանց»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 216. արաբերէն թուանշաններով հաշիւներ:

էջ 217. *Թահիր. աղըր սէմաի*, «Կրակապաշտ չամբուչ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 218. *Թահիր. եիւրիւք սէմաի*, «Զօրէն արծուեաց նա խոյանայ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 219-221. դատարկ:

էջ 222. *Հատուած իւշշագ. Պէսթէ չէնպէր*, «Վեհ Հմայեակ չողն յոգնարդիւն»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 223-224. գոյութիւն չունին:

էջ 225. *Պէսթէ իւշշագ. ամանակաձեւ զինճեր*, «[?] վայրագն այն ամեհին»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 226. դատարկ:

էջ 227. *Իւշշագ. աղըր սէմայը*, «Գործ քաջութեանդ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 228. *Իւշշագ. սէնկին սէմաի*, «Զարթի՛ր զարթի՛ր նոր Մակաբէդ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 229. *Իւշշագ. եիւրիւք սէմաի*, «Զօրեղ բազուկն Վահանայ»: Գրուած է բանաստեղծութիւնը՝ առանց երաժշտութեան:

էջ 130. դատարկ:

էջ 131-396. գոյութիւն չունին:

էջ 397-398. *Տաղ յարութեան*, «Եկեալ Մարիամ Մագթաղենացին»:

էջ 398. *Տաղ յարութեան*, «Յայն առաւօտի միաշաբաթին»:

էջ 398-399. *Տաղ յարութեան (յունական բերան)*, «Օ Քրիստոս այսօր աւետիս»:

էջ 400-401. *Տաղ յարութեան (նաեւ մեղեդի եւ թափօրի երգ)*, «Յարեաւ Քրիստոս այսօր աւետիս»:

էջ 402-403. *Տաղ յարութեան (նաեւ թափօրի [երգ])*, «Յարեաւ Քրիստոս այսօր աւետիս»:

էջ 404. *Տաղ յարութեան*, «Ի գերեզման յարուցելոյն»:

էջ 405-446. գոյութիւն չունին:

էջ 447. *Գովասանք Աստուածածնի*, «Համեմատ քեզ ոչ գոյ նման»:

էջ 448. *Մասն Բ.*, «Սերովբէք եւ քերովբէք»:

էջ 449. *Մասն Գ.*, «Կոյս անարատ լոյս գերազանց»:

էջ 450. *Տաղ Գիւտ Խաչին*, «Այսօր եղեւ գալ դշխոյին»:

էջ 451. *Տաղ. Գովասանք Աստուածածնի*, «Խնկին ծառին նման ես»:

էջ 452. դատարկ:

էջ 453-476. գոյութիւն չունին:

էջ 477-478. *Գովեստ տաղ - Վարդան զօրավարին եւ ընկերներուն (եղանակը տեղափոխուած)*, «Ընտիր զօրապետ երկնից արքային»:

էջ 478-479. *Մասն Բ.*, «Կարգեալ հայոց սպարապետ»:

էջ 479-480. *Մասն Գ.*, «Որք քաջաբար յարձակեցան»:

էջ 480. *Մասն Դ.*, «Նոր Մակաբէ Մամիկոնեան Վարդան»: Պակասաւոր, քանի որ շարունակութիւնը պարունակող յաջորդ էջը չկայ:

Տետրին վերջաւորութեան կը գտնուին անջատ էջեր, որոնք չեն թուագրուած

Մելիքի կողմէ, բայց հաստատապէս գրուած են իր ձեռագիրով: Յակոբեան իր կողմէ աւելցուցած է էջերու թուագրում մը, որուն կը հետեւիմ ստորեւ.

էջ 1. գոյութիւն չունի:

էջ 2. էջ 1-ին վրայ սկսած երգի մը շարունակութիւնը:

էջ 3-4. *Մեղեդի հոգեգալստեան (իրենն ըլլալը կասկածելի է)*, «Որ ի հարաչարժ»:

էջ 5-7. *(Ճաշու կամ) Մեղեդի հոգեգալստեան (հիճազ - սապա)*, «Որ ի հարաչարժ»:

էջ 8-9. *Մեղեդի Վարդավառի*, «Ուրախացիր պսակ կուսից»:

էջ 10-11. *Յարեաւ Քրիստոս եղանակ կիւլիզար*, «Յարեաւ Քրիստոս այսօր աւետիս»:

էջ 12. *Յարեաւ Քրիստոս ըսփահան*, «Յարեաւ Քրիստոս այսօր աւետիս»: Պակասաւոր է՝ յաջորդող էջերը չկան:

Վերջ ձեռագիրի:

Լիմոնճեանի յօրինումները անծանօթ չեն եղած երաժշտագիտութեան: Ա. Հիսարլեան կը յիշատակէ անոնցմէ քանի մը հատ.

ա.-«*Տիրածին կոյս* Րաստ Եւիրիւք Սեմային, որ Ս. Աստուածածնայ վրայ ներբող մ'է՝ շարադրեալ Փէշտիմալճեան Գրիգոր (1773-1837) պատուելիէ. 24 տողով քերթուած մը՝ որոյ իւրաքանչիւր տողին ուրոյն եղանակներ դնելով յօրինած է անմահ հեղինակը»[221]: Այս երգին բառերը կը գտնուին ձեռագիրին մէջ, էջ 61-62: Դժբախտաբար կը պակսի երաժշտութիւնը:

բ.-«*ՈՀ, ի սկզբան պատերազմին* Պէյաթի Արապան Պէսթէն, որ Վարդանանց պատերազմին նկարագրութիւնն է եւ կը պարունակէ չորս Պէսթէ, երկու Աղըր Սեմայի եւ մէկ Եւիրիւք Սեմայի, ամէնքն ալ իրարմէ գերազանց»[222]: Այս երգերը ամբողջութեամբ կը գտնուին ձեռագիրին մէջ, էջ 102-112: Չորրորդ Պէսթէն՝ *Ընտիր զօրապետ* եւ յաջորդող երեք սեմայիները ձեռագիրին մէջ կրկնուած են՝ փոխադրուած (Մելիքի՞ թէ Լիմոնճեանի կողմէ) քառեակ վար (ձեռագիր, էջ 477-480), հաւանաբար աւելի յարմար դարձնելու համար երգչային հնչամասը:

գ.-«*Ո՛վ ամենապայծառ* Պէյաթի Պէսթէն՝ իւր *Համեմատ քեզ ո՛չ գոյ նման* Աղըր Սեմայիով եւ *Մայր անարատ* Եւիրիւք Սեմայիով»[223]: Ասիկա ամբողջութեամբ ձեռագիրին մէջ կը գտնուի երկու տարբերակով՝ էջ 90-95 եւ 96-101: Երկրորդ տարբերակը՝ առանց *Ո՛վ ամենապայծառ* Պէսթէին (էջ 98-101), մանր փոփոխութիւններով կրկնուած է էջ 447-449-ին մէջ:

դ.-«Վեհ Հմայեակ Իւշշաք երկու Պէսթէները՝ Գործք քաջութեան Աղըր Սեմայիով, Զարթիր, զարթիր Սէնկին Սեմայիով եւ Զօրեղ բազուկն Վահանայ Եւիրիւք Սեմայիով»[224]: Կը գտնուին բոլորին բանաստեղծութիւնները միայն՝ էջ 222-229:

ե.-«*Ծուշանազեղ* Րաստ երեք Պէսթէները՝ *Հօտք կառապետք* Աղըր Սեմայիով»[225]: Կը գտնուին ձեռագիրին մէջ՝ էջ 56-61:

զ.-«*Թշնամին զքեզ վիրաւորեաց* Հիւսէյնի երկու Պէսթէները՝ *Աղբիւր առատ* Աղըր Սեմայիով եւ *Մարիամ Սուրբ կոյս* Եւիրիւք Սեմայիով»[226]: Կը գտնուին միայն բանաստեղծութիւնները՝ էջ 115-118:

է.-«*Ո՛վ տիրապէս* Պէսթէնիկեար երկու Պէսթէները եւ *Գովելի, գովելի*

Քեարը»[227]: Կը գտնուին միայն բանաստեղծութիւնները՝ էջ 127-128:

ը.-«Պէսթէնիկեար *Ահա կորնչիմ* երկու Պէսթէները՝ *Ի տուն գինւոյ* Աղըր Սեմայիով եւ *Հոգին անքակ* Եիւրիւք Սեմայիով»[228]: Կը գտնուին միայն բանաստեղծութիւնները՝ էջ 132-136:

թ.-«Ունի նաեւ 20է աւելի տարբեր եղանակներով յօրինած *Յարեաւ Քրիստոս* Յարութեան Տաղը, որ Յինանց մէջ երգուելու յատկացուած էր»[229]: Նշեցի՝ որ Լիմոնճեանի ինքնագիրով յարատեւած է երեք ձեռագիր՝ որոնց իւրաքանչիւրը կը բովանդակէ *Յարեաւ Քրիստոսի* տարբերակ մը: Ինքնագիրներէն մէկը այս ձեռագիրի մէջ տեղադրուած էջ 2-ն է (*Միծեռնակ*, էջ 87), որ ունի *կիուլզար* [կիւլիզար] խորագիրը: Մելիք ղայն ընդօրինակած է ձեռագիրի վերջաւորութիւն գտնուող անջատ թերթերուն մէջ՝ էջ 10-11: Միւս երկու տարբերակներու ինքնագիրներուն պատճենները հրատարակուած են Հիսարլեանի գիրքին մէջ եւ ունին *մաքամի չարկեահ* եւ *մաքամի կէրտանիէ* խորագիրները[230]: Մելիքի ընդօրինակութիւններուն մէջ չկան անոնք: Բայց Մելիք կը ներկայացնէ նաեւ *Յարեաւ Քրիստոսի* չորս տարբերակ եւս՝ էջ 398-399, 400-401, 402-403 եւ վերջաւորութեան առանձին թերթերու էջ 12 (վերջինս՝ պակասաւոր), որով տարբերակներուն մատչելի թիւը կը դառնայ եօթը (մէկը՝ պակասաւոր):

Բացի Հիսարլեանէն, Ե. Յակոբեանի յօդուածներէն մէկուն մէջ կը կարդանք. «Ինչպէս յայտնի է, Համբարձում Լիմոնճեան անցեալի հայ հոգեւոր երաժշտական գանձերը ստոյգ կորուստէ փրկելու իր չնորհաշատ աշխատանքներուն արդիւնքեր, ձեռնամուխ եղած է տաղարանը ճոխացնելու ինքնուրոյն երկերով: Անոր տաղային ստեղծագործութիւններուն մէջ կ՚առանձնանան Աստուածածնի նուիրուած տաղերը՝ որոնցմէ մէկն է *Անճառին խորանը*, Մխիթար Աբբահօր խօսքերով: Այդ տաղը՝ հեղինակին բնագրէն, հայկական նոր «բարեփոխեալ» ձայնագրութեամբ ընդօրինակած է Մերկեր Մելիք»[231]: Յօդուածին կը յաջորդէ հայկական ձայնագրութեամբ գրուած *Անճառին խորանի* ձեռագիրի մը պատճէնը, որուն տակը Յակոբեան ծանօթագրած է. «Պապա Համբարձում Լիմոնճեանի բնագրէն ընդօրինակուած, աշխատասիրութեամբ Մերկեր Մելիքի»: Յակոբեան ոչ մէկ տեղեկութիւն կու տայ աղբիւրին մասին, չի նշեր ձեռագիրին բնոյթը, բովանդակութիւնը, վայրը, թուականը, եւլն.: Վերոյիշեալ յիշատակութիւններէն կարելի է հետեւցնել՝ որ խօսքը պէտք է ըլլայ այստեղ հրապարակուող ձեռագիրին մասին: Բայց դժուար չէ նկատել՝ թէ Յակոբեանի տպագրած պատճենին ինքնագիրը բոլորովին տարբեր է Մելիքի ինքնագիրէն: Կրնայ ըլլալ այստեղ թիւրիմացութիւն մը կայ եւ պատճենը ոչ թէ կը ներկայացնէ Մելիքին ինքնագիրը, այլ անոր ձեռագիրէն ընդօրինակութիւն մը Յակոբեանի կողմէ: Ինչ որ ալ ըլլայ պարագան, Լիմոնճեանի *Անճառին խորանը* կը բացակայի ներկայ ձեռագիրին մէջ, որով Յակոբեանի յօդուածն ու տպագրածը փոխանակ լուսաբանելու ստեղծագործութեան աղբիւրը՝ դուռ կը բանան անորոշութիւններու:

Լիմոնճեանի մատչելի ստեղծագործութիւնները արժանի են քննական հրատարակութեան:

ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Մ. Պ., «Հանդիսաւոր բացում Մարկրիթ-Պայծառ Յակոբեան Մատենադարանին», *Ջահակիր*, շաբաթաթերթ, Գահիրէ, 23 Դեկտեմբեր 1993, նոր շրջան, թիւ 1278, էջ 3։

2.-«Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Կաթողիկոս Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. Արամ Ա. Հայրապետ կ'այցելէ Մարկրիթ-Պայծառ Յակոբեան Մատենադարան», *Ջահակիր*, 14 Մարտ 1996, նոր շրջան, թիւ 1330, էջ 3։

3.-Այսուհետեւ, հրապարակուող ձեռագիրին մասին կատարած յղումներուս համար պիտի նշեմ բուն ձեռագիրին էջը (Ձ + էջին թիւը) եւ *Ծիծեռնակ*ին մէջ տպագրուածին էջը (Ծ + էջին թիւը)։

4.-Գրիգոր Պասմաճեան, «Երաժիշտ Մերկեր Մելիք», *Ջահակիր*, 5 Մարտ 1964, նոր շրջան, թիւ 17, էջ 4։

5.-Ա. Հիսարլեան՝ իր յայտնի գիրքին մէջ միակ տեղեկութիւն մը հաղորդէ Մելիքին մասին, գրելով՝ որ ան 1876-էն ետք (ճիշդ թուականը չկայ) Սկիւտարի Ս. Խաչ եկեղեցիին մէջ աշակերտած է Չէրչեանին. *տե՛ս* Արիստակէս Քհնյ. Հիսարլեան, *Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1909*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 89։

6.-Գ. Պասմաճեան, «Երաժիշտ Մերկեր Մելիք», *Ջահակիր*, 5 Մարտ 1964, նոր շրջան, թիւ 17, էջ 4. 12 Մարտ 1964, նոր շրջան, թիւ 18, էջ 4։

7.-Եդուարդ Յակոբեան, «Հայ երաժիշտներու բերած նպաստը եգիպտական երաժշտական մշակոյթին», *Ջահակիր*, 28 Նոյեմբեր 1963, նոր շրջան, թիւ 4, էջ 3։

8.-Ե. Յակոբեան, նշ. յօդ.ը, էջ 3։

9.-Գ. Պասմաճեան, նշ. յօդ.ը, 5 Մարտ 1964, նոր շրջան, թիւ 17, էջ 4։

10.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 60։

11.-Վիորէլ Քոզմա (Օուըն Րայթի հետ) [Viorel Cosma (with Owen Wright)], "Cantemir, Dimitrie" [*անգլերէն*, Քանթէմիր, Տիմիթրի], *The New Grove Dicionary of Music and Musicians* [Երաժշտութեան եւ երաժիշտներու նոր Կռով բառարան], Լոնտոն, Բ. խմբգր., 2001, խմբագիրներ՝ Սթանլի Սատի եւ Ճոն Թիրէլ [Stanley Sadie, John Tyrrell]։

12.-Եդուարդ Յակոբեան, «Մոլտավացի երաժիշտ Տիմիթրի Քանթէմիր. հայկական նոր խազագրութեան գիտարար՝ Համբարձում Լիմոնճեանի նորայայտ ձեռագրի մը առթիւ», *Արեւ*, օրաթերթ, Գահիրէ, 8 Մարտ 2000, էջ 2։

13.-Գեր. Եդուարդ Վ. Հիւրմիւզեան, «Տիրացու Համբարձում», *Բազմավէպ*, Վենետիկ, Ա. պրակ, 1873, էջ 52-54։

14.-Եղիա Մ. Տնտեսեան, «Քանի մը դիտողութիւն», *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ եւ յաւելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ութ ձայնից*, Բ. տպագրութիւն, Իսթանպօլ, 1933, էջ 89-92։

15.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 89։

16.-Անդ, էջ 64։

17.-Անդ, էջ 88-89։

18.-Ս. Անգեղեայ [Արշակ Ալպօյաճեան], «Հայ եկեղեցական երաժշտութիւնը եւ ձայնագրութիւնը. III», *Մաղիկ*, շաբաթաթերթ, Կ. Պոլիս, 22 Մարտ 1903, թիւ 8 (547), էջ 91։

19.-Ս. Անգեղեայ, «Հայ եկեղեցական երաժշտութիւնը եւ ձայնագրութիւնը. II», *Մաղիկ*, 15 Մարտ 1903, թիւ 7 (546), էջ 79։

20.-Անդ, էջ 79։

21.-Անդ, էջ 79-80։

22.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 56-58։

23.-Լիմոնճեանին աշակերտելու հանգամանքը կը վկայէ՝ Հ. Ղեւոնդ Տայեան, «Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը եւ Հայր Մինաս Բժշկեան», *Գեղունի*, Վենետիկ, 1924, էջ 59. Հ. Ղ. Տայեան, «Գերպ. Կիւրեղեան Արքեպիսկոպոս եւ հայ եկեղ. երաժշտութիւնը», *Բազմավէպ*, Վենետիկ,

Դեկտեմբեր 1922, էջ 374:

24.-Ե. Հիւրմիւզեան, նշ. յօդ.ը, էջ 53-54:

25.-Լիմոնճեանին աշակերտելու հանգամանքը կը վկայէ՝ Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 53:

26.-Յ. Միւհէնտիսեան, «Հայ երաժշտութիւն», Թէոդիկ, *Ամէնուն տարեցոյցը*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 260-261: Միւհէնտիսեանին դասագիրքը անտիպ է: Թէոդիկ կը տպագրէ անոր «Յառաջաբան»-ը:

27.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Քանի մը դիտողութիւնք», նշ. աշխ.ը, էջ 89:

28.-Կոմիտաս, «Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԹ. դարում», *Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ*, Երեւան, 1941, էջ 126-136:

29.-Ս. Անգեղեայ, նշ. յօդ.ը, էջ 79-80:

30.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 11, 56:

31.-Կոմիտաս, նշ. աշխ.ը, էջ 221-225:

32.-Հ. Մինաս Բժշկեան, *Երաժշտութիւն որ է համառօտ տեղեկութիւն երաժշտական սկզբանց ելեւէջութեանց եղանակաց եւ նշանագրաց խազից*, ներածականը, ծանօթագրութիւնները եւ խմբագրութիւնը Արամ Քերովբեանի, Երեւան, 1997, էջ 5:

33.-Ե. Հիւրմիւզեան, նշ. յօդ.ը, էջ 54:

34.-Հ. Ղեւոնդ Տայեան, «Հայ Արղի Ձայնագրութիւնը եւ Հայր Մինաս Բժշկեան», *Գեղունի*, Վենետիկ, 1924, էջ 58-63:

35.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը:

36.-Անդ, էջ 23:

37.-Անդ , էջ 22-23:

38.-Անդ, էջ 24:

39.-«Բժշկեան, Մինաս Մանուկի», *Հայկական համառօտ հանրագիտարան*, հատոր 1, Երեւան, 1990, էջ 530:

40.-Անդ, էջ 530-531:

41.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 3:

42.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Թղթակցութիւնք», նշ. աշխ.ը, էջ 80:

43.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 74:

44.-Գ. Մամիկոնեան, «Հայոց երաժշտական պատմութիւնից 1816-1856», *Տարազ*, շաբաթաթերթ, Թիփլիս, 14 Մարտ 1893, թիւ 11, էջ 169:

45.-Հ. Ճ. Սիրունի, «Պապա Համբարձում», *Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների*, Երեւան, Հոկտեմբեր 1972, էջ 80-81:

46.-Անդ, էջ 82:

47.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Թղթակցութիւնք», նշ. աշխ.ը, էջ 83:

48.-Ն. Թահմիզեան, «Յուշամատեանների հետքերով», *Էջմիածին*, ամսագիր, Էջմիածին, 1965, թիւ Բ-Գ-Դ, էջ 114:

49.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 76, 89: Չէրչեանի ձայնագրութիւններէն մեծ հատուածներ տեղ կը գտնեն Երեւանի տարբեր դիւաններուն մէջ:

50.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Բացատրութիւնք Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանեայցս Ս. եկեղեցւոյ անուն տետրին տպեալ ի Պօլիս», նշ. աշխ.ը, էջ 2. «Պատասխանի առ նախընթաց յօդուածն», նշ. աշխ.ը, էջ 9:

51.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Եկեղեցական երգեցմունք», նշ. աշխ.ը, էջ 94:

52.-Եղիա Մ. Տնտեսեան, *Շարական ձայնագրեալ*, Իսթանպօլ, 1934:

53.-Արխիտակէս Յովհաննէսեան, «Եկեղեցական երգեցմունք», *Մասիս*, լրագիր, Կ. Պոլիս, 14/26 Սեպտեմբեր 1874, թիւ 1582, էջ 2. *Մասիս*, 22 Հոկտեմբեր/3 Նոյեմբեր 1874, թիւ 1599, էջ 3. *Մասիս*, 16/28 Նոյեմբեր 1874, թիւ 1610, էջ 3. Ե. Մ. Տնտեսեան, «Երաժշտական

յանձնաժողով», *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ*, էջ 101-102. Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 75:

54.-Նիկողայոս Ս. Թաշճեան, *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան Հայոց*, Վաղարշապատ, 1874:

55.-Եղիա Մ. Տնտեսեան, *Շարական ձայնագրեալ*, Իսթանպօլ, 1934:

56.-*Մայր եղանակ Ս. պատարագի*, աշխատասիրութեամբ Եկեղ. Երաժշտասիրաց Միութեան, Իսթանպուլ, 1934:

57.-Արշակ Բրուտեան, *Ռամկական մրմունջներ*, առաջաբանը, ծանօթագրութիւնները եւ խմբագրումը Մարգարիտ Բրուտեանի, Երեւան, 1985, էջ 12:

58.-Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, կազմեց, խմբագրեց եւ ծանօթագրեց Ռ. Աթայեան, «Երաժշտական-ազգագրական ժառանգութիւն. Հայ ժողովրդական երգեր», իններորդ հատոր, Երեւան, 1999, տասներորդ հատոր, 2000, տասնմէկերորդ հատոր, 2000:

59.-Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Կոմիտաս Վարդապետի դիւան, թիւ 689 եւ 1624:

60.-Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու, չորրորդ հատոր, խմբերգեր եւ մեներգեր*, խմբագրութիւն Ռ. Ա. Աթայեանի, Երեւան, 1976, էջ 16, 164 եւ 167:

61.-Մ. Հ. Մուրադեան, *Քրիստափոր Կարա-Մուրզան եւ բազմաձայնութեան արմատաւորումը Հայ երաժշտութեան մէջ*, Երեւան, 1956, էջ 170:

62.-Ե. Մ. Տնտեսեան, *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ...*, էջ 6, 90:

63.-Ն. Թաշճեան, նշ. աշխ.ը:

64.-Եզնիկ Քահանայ Երզնկեանց, *Դասագիրք Հայկական ձայնագրութեան*, Վաղարշապատ, 1880:

65.-Կոմիտաս, «Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԹ. դարում», *Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ*, էջ 126, 130:

66.-Ս. Անգեղեայ, նշ. յօդ.ը, էջ 79, 80:

67.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 56, 58:

68.-Հ. Ղեւոնդ Տայեան, նշ. յօդ.ը, էջ 58, 59:

69.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 3:

70.-Անդ, էջ 25:

71.-Հ. Մինաս Բժշկեան, *Երաժշտութիւն որ է համառօտ տեղեկութիւն երաժշտական սկզբանց ելեւէջութեանց եղանակաց եւ նշանագրաց խազից*, ներածականը, ծանօթագրութիւնները եւ խմբագրութիւնը Արամ Քերովբեանի, Երեւան, 1997:

72.-Անդ, էջ 100, 102:

73.-Անդ, էջ 31, 47, 103-104:

74.-Անդ, էջ 47:

75.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 60. *Միծեռնակ*, էջ 87:

76.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 108-109:

77.-Անդ, էջ 108:

78.-Անդ, էջ 48, 111-112:

79.-Անդ, էջ 113:

80.-Անդ, էջ 113:

81.-Անդ, էջ 118-119:

82.-Անդ, էջ 118:

83.-Անդ, էջ 115-116:

84.-Անդ, երաժշտական օրինակները, էջ 158-161:

85.-Անդ, էջ 122:

86.-Անդ, էջ 119:

87.-Ե. Հիւրմիւզեան, նշ. յօդ.ը, էջ 54։

88.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Քանի մը դիտողութիւնք», *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ...*, էջ 90-91։ *Տե՛ս* նաեւ «Թղթակցութիւնք», նոյն աշխ.ը, էջ 82։

89.-Յ. Միւհէնտիսեան, «Հայ երաժշտութիւն», Թէոդիկ, *Ամէնուն տարեցոյցը*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 261։ 1914-ին Թէոդիկ կը նշէր՝ որ Միւհէնտիսեան իր դասագիրքը հեղինակած է «ասկէ կէս դարու չափ առաջ»։ Ուրեմն, դասագիրքի հեղինակութեան տարիները պէտք է 1860-ականները։

90.-Կոմիտաս, «Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԹ. դարում», նշ. աշխ.ը, էջ 128, 129։

91.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 64-68։

92.-Անդ, էջ 65։

93.-Աղբիւրս Երուսաղեմի *Սիոն* ամսաթերթի յօդուածին արտատպութիւնն է՝ «Վէճ ի մասին հայոց եկեղեցական ձայնագրութեան», *Մասիս*, լրագիր, Կ. Պոլիս, 3/15 Յունիս 1875, թիւ 1689, էջ 2-3։

94.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը։

95.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց եւ Նիկողայոս Ն. Ս. Թաշճեան Կ. Պօլսեցի», *Մասիս*, լրագիր, 6/18 Մարտ 1875, թիւ 1654, էջ 2։

96.-*Հմմտ.* Ե. Մ. Տնտեսեան, «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց եւ Նիկողայոս Ն. Ս. Թաշճեան Կ. Պօլսեցի», *Մասիս*, լրագիր, Կ. Պոլիս, 6/18 Մարտ 1875, թիւ 1654, էջ 2-3, 11/23 Մարտ 1875, թիւ 1656, էջ 3, 13/25 Մարտ 1875, թիւ 1657, էջ 2-3, 15/27 Մարտ 1875, թիւ 1658, էջ 3, 18/30 Մարտ 1875, թիւ 1659, էջ 3։

97.- Եզնիկ Քահանայ Երզնկեանց, *Դասագիրք հայկական ձայնագրութեան*, Վաղարշապատ, 1880։

98.-Արշակ Բրուտեան, *Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրութեան*, Վաղարշապատ, 1890։

99.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 99։

100.-«Ազգային լուրեր», *Բիւզանդիոն*, հայաթերթ ամենօրեայ, Կ. Պոլիս, 12/24 Յունիս 1897, Ա. տարի, թիւ 187, էջ 2։

101.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 169։

102.-Եղիա Մ. Տնտեսեան, *Տարերք երաժշտութեան*, Իսթանպօլ, 1933, էջ 13։

103.-Յակոբոս Այվազեան, *Ձայնագրութիւն*, ձեռագիր, Արմաշ, 1901, Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Յ. Այվազեանի դիւան, թիւ 1, երկրորդ տետր, էջ 1-3։

104.-Նիկողայոս Ս. Թաշճեանց, *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան Հայոց*, Վաղարշապատ, 1874, էջ 3։

105.-Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 13։

106.-Անդ, էջ 13։

107.-Հ. Պ. Ջերչիեան, «Հայկական համառօտ երաժշտութիւն», *Քնար Հայկական*, վեցամսեայ հանդէս, 15 Սեպտեմբեր 1861, Ա. շրջան, թիւ 2, էջ 8։

108.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 12։

109.-Յ. Այվազեան, նշ. ձեռ.ը, էջ 3-4։

110.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 65։

111.-Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 13-14։

112.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Թղթակցութիւնք», *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ...*, էջ 84։

113.-Ե. Տնտեսեան, *Տարերք երաժշտութեան*, էջ 16։

114.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տաղական երաժշտութիւն*, էջ 3, ձեռագիր, Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Կոմիտաս Վարդապետի դիւան, թիւ 1624.

Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, էջ 2, ձեռագիր, նոյն տեղը, թիւ 689:

115.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 30:

116.-Հ. Ղ. Զերչիեան, նշ. յօդ.ը, էջ 8:

117.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 47:

118.-*Տուրք*ներու գործածութիւնը մաքամներու մէջ, անոր անհարազատութիւնը հայ երաժշտութեան հետ եւ ընդհանրապէս մերձաւոր ու միջին արեւելքի երաժշտութեան քառորդ ձայներու մասին մանրամասն *տե՛ս* Ա. Քերովբեանի կարծիքը՝ Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 32-33:

119.-Առաջինն ըլլալու հանգամանքը կ'ընդունի նոյն ինքը Տնտեսեան իր յօդուածներէն մէկուն մէջ՝ «Առ Ն. Մ. Թաշճեան էֆէնտի», *Մասիս*, լրագիր, Կ. Պոլիս, 17/29 Մայիս 1875, թիւ 1683, էջ 3:

120.-Ե. Տնտեսեան, *Տարերք երաժշտութեան*, էջ 14-15:

121.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 100, 102:

122.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 15:

123.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 1624, էջ 2, թիւ 689, էջ 2:

124.-Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 16-21. Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 17-21:

125.-Հ. Ղ. Զերչիեան, «Համառօտ հայկական երաժշտութիւն», *Քնար հայկական*, Ա. շրջան, 1 Հոկտեմբեր 1861, թիւ 3, էջ 9:

126.-Հ. Ղ. Զերչիեան, «Համառօտ հայկական երաժշտութիւն», *Քնար հայկական*, 15 Հոկտեմբեր 1861, Ա. շրջան, թիւ 4, էջ 16:

127.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 47:

128.-Յ. Այվազեան, նշ. ձեռ.ը, էջ 6:

129.-Անդ, էջ 5:

130.-Գ. Երանեան, «Դասագիրք Հայ Արդի Ձայնագրութեան», *Ծիծեռնակ*, էջ 124-125):

131.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 1624, էջ 4. *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 689, էջ 3-4:

132.-Յ. Այվազեան, նշ. ձեռ.ը, էջ 4-8:

133.-Հ. Ղ. Զերչիեան, «Հայկական համառօտ երաժշտութիւն», *Քնար հայկական*, 1 Նոյեմբեր 1861, Ա. շրջան, թիւ 5, էջ 20:

134.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 1624, էջ 5-7. *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 689, էջ 4-6:

135.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 49:

136.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 48:

137.-Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 34:

138.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 689, էջ 30:

139.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 49:

140.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 46:

141.-Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 34:

142.-Անդ, էջ 34:

143.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 46-47:

144.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 689, էջ 29:

145.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 49:

146.-Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 35:

147.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 49:

148.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 689, էջ 29:

149.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 50-51. Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 35:

150.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 47:

151.-Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 34:

152.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 47-48:

153.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 49. Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 35:

154.-Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 32-33:

155.-Ե. Տնտեսեան, «Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանեայցս սուրբ եկեղեցւոյ ըստ ութն ձայնից», *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ...*, 1933, Յաւելուած:

156.-Արխատակէս Յովհաննէսեան, «եկեղեցական երգեցմունք», *Մասիս*, լրագիր, Կ. Պոլիս, 14/26 Սեպտեմբեր 1874, թիւ 1582, էջ 2: Յովհաննէսեանի այս անխախտ համոզումը քննադատելով կը վկայեն նաեւ Ե. Տնտեսեան («Երաժշտական յանձնաժողով», *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ...*, էջ 101) եւ Ա. Հիսարլեան (նշ. աշխ.ը, էջ 74):

157.-«Արիս Յովհաննէսեան», *Յիշատակարան*, կազմեց Վ. Գ. Զարդարեան, Կ. Պոլիս, 1910, էջ 77:

158.-Համբարձում Չէրչեան, *Քաղուած չարականիս*, ձեռագիր, 1885-1886, Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Յակոբոս Այվազեանի դիւան, թիւ 7:

159.-Յ. Այվազեան, նշ. ձեռ.ը, էջ 29-38:

160.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 689, էջ 31:

161.-Անդ, էջ 30:

162.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ., էջ 48:

163.-Ե. Տնտեսեան, *Տարերք երաժշտութեան*, էջ 35:

164.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 689, էջ 30:

165.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ., էջ 49:

166.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Տարրական երաժշտութիւն*, նոյն տեղը, թիւ 689, էջ 30:

167.-Նիկողայոս Թահմիզեան, «Կոմիտասը եւ Հայոց Հոգեւոր երգարուեստի ուսումնասիրութեան հարցեր», *Կոմիտասական*, Երեւան, 1969, էջ 174-177:

168.-Անդ, էջ 176-177:

169.-Արխատակէս Յովհաննէսեան, «Քանի մը դիտողութիւնք Պ. Ն. Թաշճեանի երբեմն ընդօրինակած եւ երբեմն ալ ինքնահնար ձայնագրութեան դասագրքին վրայ՝ որ տպեալ ի Վաղարշապատ», *Մասիս*, լրագիր, Կ. Պոլիս, 24 Դեկտեմբեր 1874/5 Յունուար 1875, թիւ 1625, էջ 3:

170.-Ն. Ս. Թաշճեան, «Երկրորդ պատասխանի առթիւ», *Արարատ*, ամսագիր, Էջմիածին, 30 Յունիս 1881, էջ 289:

171.-Ե. Տնտեսեան, «Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանեայցս Սուրբ եկեղեցւոյ», *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ...*, Յաւելուած:

172.-Գ. Երանեան, նշ. յօդ.ը, *Ծիծեռնակ*, էջ 125:

173.-Յ. Այվազեան, նշ. ձեռ.ը, էջ 3:

174.-Կոմիտաս, «Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԹ. դարում», *Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ*, էջ 130:

175.-Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու, չորրորդ հատոր, խմբերգեր եւ մեներգեր*, խմբագրութիւն Ռ. Ա. Աթայեանի, Երեւան, 1976, էջ 16, 164 եւ 167:

176.-Կոմիտաս Վարդապետ, *Լիակատար կանոնագիրք Հայոց տարրական երաժշտութեան*, ձեռագիր, Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Կոմիտաս Վարդապետի դիւան, թիւ 699:

177.-Ե. Երզնկեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 1:

178.-Կոմիտաս, *Ժողովրդական երգեր. ազգագրական ժողովածու*, հայերէն նոտագրութիւնից փոխադրեց եւրոպականի, առաջաբանով եւ դիտողութիւններով՝ Սպիրիդոն Մելիքեան, Երեւան, 1931:

179.-Հ. Չէրչեան, նշ. ձեռ.ը, տետր գ, էջ 1:

180.-*Ձայնագրեալ շարական Հոգեւոր երգոց*, Վաղարշապատ, 1875, էջ 13:

181.-Յ. Այվազեան, *Hymns*, ձեռագիր, Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Յ. Այվազեանի դիւան, թիւ 1, վերջին տետրը:

182.-Ե. Տնտեսեան, *Տարերք երաժշտութեան*, էջ 32:

183.-Հ. Չէրչեան, նշ. ձեռ.ը, տետր գ, էջ 119:

184.-Յ. Այվազեան, նշ. ձեռ.ը:

185.-*Ձայնագրեալ շարական Հոգեւոր երգոց*, էջ 15:

186.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 113:

187.-Անդ, էջ 114:

188.-Հ. Չէրչեան, նշ. ձեռ.ը, ԱՁ սկսուածքներն ու շարականները:

189.-Ա. Յովհաննէսեան, «Քանի մը դիտողութիւնք Պ. Ն. Թաշճեանի երբեմն ընդօրինակած եւ երբեմն ալ ինքնահնար ձայնագրութեան դասագրքին վրայ՝ որ տպեալ ի Վաղարշապատ», էջ 3: Այս յօդուածին մէջ, Յովհաննէսեան կը հակաճառէ Թաշճեանի առաջարկած ԱՁ-ի գրելաձեւին դէմ, եւ կը բացատրէ ձայնեղանակին *պարոյր կիսվեր* հիմնաձայնով տարբերակը:

190.-Ե. Տնտեսեան, նշ. աշխ.ը, էջ 32:

191.-Յ. Այվազեան, *Ձայնագրութիւն*, էջ 18:

192.-Ն. Թաշճեանց, *Դասագիրք եկեղեցական երաժշտութեան Հայոց*, էջ 24-25:

193.-*Ձայնագրեալ շարական Հոգեւոր երգոց*, ԱՁ սկսուածքներն ու շարականները:

194.-*Տօնակարգ ձայնագրեալ*, Իսթանպուլ, 1921. *Մայր եղանակ Ս. Պատարագի*, աշխատասիրութիւն Եկեղ. Երաժշտասիրաց Միութեան, Իսթանպուլ, 1934, էջ 34:

195.-*Ձայնագրեալ շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ. Մեծ Պահոց Կիրակիներ*, Անթիլիաս, 1981:

196.-Ե. Տնտեսեան, «Թղթակցութիւնք», *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ...*, էջ 76:

197.-Հ. Չէրչեան, նշ. ձեռ.ը:

198.-Ե. Տնտեսեան, *Տարերք երաժշտութեան*, էջ 32:

199.-Ն. Թաշճեանց, նշ. աշխ.ը, էջ 26:

200.-Յ. Այվազեան, նշ. ձեռ.ը, էջ 20:

201.-Ե. Տնտեսեան, *Շարական ձայնագրեալ*, էջ 114:

202.-Յ. Այվազեան, նշ. ձեռ.ը, էջ 20, եւ վերջին տետրին օրինակները:

203.-*Ձայնագրեալ շարական Հոգեւոր երգոց*, էջ 11:

204.-Հ. Մ. Բժշկեան, նշ. աշխ.ը, էջ 52-53, 159-160:

205.-Անդ, էջ 160:

206.-Անդ, էջ 54:

207.-Անդ, էջ 95, 123:

208.-*Տե՛ս*, օրինակ, Յ. Այվազեան, *Hymns*, վերջին տետր:

209.-Արիս Յովհաննէսեան, [Նամակ խմբագրութեան], *Մասիս*, լրագիր, Կ. Պոլիս, 20 Մայիս/1 Յունիս 1875, թիւ 1684, էջ 2:

210.-Գ. Երանեան, նշ. յօդ.ը, *Սրճեռնակ*, էջ 125:

211.-Ե. Տնտեսեան, «Ազգային երաժշտութիւն», *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ...*, էջ 50:

212.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Ա. Ն. Ս. Թաշճեան էֆէնտի», *Մասիս*, 16/28 Դեկտեմբեր 1875, թիւ 1771, էջ 3:

213.-Ե. Տնտեսեան, *Տարերք երաժշտութեան*, էջ 24-33:

214.-Ե. Մ. Տնտեսեան, «Վերջին պատասխան մը առ Ն. Ս. Թաշճեան ի մասին հայկական ձայնագրութեան դասատետրի խնդրոյն», *Մասիս*, 13/25 Դեկտեմբեր 1875, թիւ 1770, էջ 3:

215.-Նիկողայոս Ս. Թաշճեան, [Նամակ խմբագրութեան], *Մասիս*, 21 Յունուար/2 Փետրուար 1875, թիւ 1636, էջ 3:

216.-Նիկողոս Ս. Թաշճեան, [Նամակ խմբագրութեան], *Մասիս*, 7/19 Յունիս 1875, թիւ 1691, էջ 3:

217.-Ն. Թաշճեանց, *Դասագիրք եկեղեցական երաժշտութեան Հայոց*, էջ 25-46:

218.-Յ. Այվազեան, *Ձայնագրութիւն*, էջ 18-28:

219.-Հ. Զէրչեան, նշ. ձեռ.ը:

220.-Ներսէս Յ. Խիտավէրտեան, «Ներածութիւնք», *Մայր եղանակ Ս. պատարագի Հայկական ձայնագրութեամբ*, վաւերացեալ Պատկ. Կրօնական Ժողովէն, Իսթանպուլ, 1934:

221.-Ա. Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը, էջ 17:

222.-Անդ, էջ 17:

223.-Անդ, էջ 17:

224.-Անդ, էջ 17:

225.-Անդ, էջ 17-18:

226.-Անդ, էջ 18:

227.-Անդ, էջ 18:

228.-Անդ, էջ 18:

229.-Անդ, էջ 18:

230.-Անդ, էջ 60:

231.-Եդուարդ Յակոբեան, «Մխիթար Աբբահօր *Անճառին խորան տաղը*», *Բազմավէպ*, Հանդէս, Վենետիկ, 1977, էջ 216:

(*) ՊԱՊԱ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ԱՌԱՋԻՆ, ԵՒ ԻՒՐ ԳՈՐԾԵՐԸ

Գրեցի
Եգիպտ, Գահիրէ 1917-20

ՄԵՐԿԵՐ ՄԵԼԻՔ

---

* Պապա Համբարձում ըսելու տեղ – որ իւր ժամանակակից Թուրքերէն իրեն տրուած ածական մ'է, եւ որ պահք օրերու, ձիթապտուղ շատ գործածելուն համար Պապա զէյթուն ալ կոչուա[ծ] է, – ինչպէս մեր մէջ սովորութիւն է, իմ կողմանէ կամ տ[իրա]ցու Համբարձում կամ Համբարձում Հայրիկ պիտի կոչեմ զին[ք]:

Ձեռագիրին տիտղոսաթերթը

Ձեռագիր, էջ 2: Լիմոնճեանին ինքնագիրը

ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ՀԱՅՐԻԿ Ա.Ի ԾՆՈՒՆԴԻ ՄԱՍԻՆ ՔԱՂԱԾ ՏԵՂԵԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐՍ

Բարեյիշատակ Տիրացու Եղիա Տնտեսեանի 1874 Թուականին *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ* անուն եկեղեցական երաժշտութեան վերաբերեալ հաւաքածոյին մէջ տպուած, եւ *Բազմավէպ Հանդիսարան* (1873) եռամսեայ հանդէսի առաջին պրակէն առնուած, Գեր. Եղուարդ վարդապետ Հիւրմիւզեան ստորագրուած մէկ գրութենէն սապէ՛ս քաղած եմ.

«Իւր հայրը Խարբերդցի Սարգիս կ'ըսուէր. Խարբերդի Միւսէլլիմին հարստահարութենէն փախչելով՝ եկեր է ի Պօլիս կնոջմովը, ու հոն ունեցեր որդի, Տիրացու Համբարձումը:

«Ասոր ծնած տարին ճիշդ չի գիտցուիր, բայց 1768 ատեններն կ'իյնայ. վասն զի 1839ին վախճանած ատեն 71 տարուան է եղեր:»

Մօտաւորապէս 20 տարի առաջ, հանգուցեալ[լ] Տիրացու Արիսի որդի Տիար Օննիկի հետ համախորհուրդ, Համբարձում հայրիկի վրայով տեղեկութիւն հաւաքել փափաքելով, բաւական ժամանակ հետապնդեցինք եւ վերջապէս Կ. Պօլիս, Պէօյեքտէրէ, իւր աղջիկն եւ աղջիկ Թոռը գտանք. որոնցմէ քաղուած բերանացի տեղեկութիւններէ զատ, - որոնք աւանդաբար գիտցուածներուն կարգը պիտի տեսնուին, - ֆէրման մը, (որ իրեն ապահով կեանք վարելու համար դրուած է եղեր[)] եւ, իւր մաքուր ձեռագրով, Գանթէմիրզատէ ին *Քիթապը էտվար* անուն, երաժշտական եղանակներու բացատրութեան յատուկ գրքոյկին, Թրքաբարբառ-Հայատառ օրինակութիւնն եղող, կաշեկազմ-ոսկեզր գրքոյկ մը: Թէ եւ այս գրքոյկին առաջին էջին ճակատը, Անտօն Տիւզեան անունը գրուած եւ վրայէն նոյն մելանով աւրուած է, բայց ամեն հաւանականութիւն կայ որ, Տիրացու Համբարձում այս գրքոյկը Անտօն Չէլէպիին համար գրած ըլլայ եւ յետոյ նորէն իրեն մնալով անունն աւրած ըլլայ:

Այս գրքոյկն եւ ֆէրմանն անոնցմէ առինք, զիրենք գոհացնելով. - որովհետեւ խեղճուկ վիճակ մ'ունէին - եւ, ֆէրմանն ընկերոջս ձգելով գրքոյկն ալ ես առի:

Ես որ երաժշտութեան դասախօսութեան սենեակ բացած էի եւ, սենեակէս շատ անգամ բացակայիլ կարելի չ'է'ր, այս գործը հետապնդելու հոգը մեծ մասով ընկերոջս ձգած էի, որուն քաղած տեղեկութիւններէն մաս մը միայն եւ ան ալ հարեւանցի կերպով առած եմ, - որով հետեւ ինքը թէ՛ Համբարձումին եւ թէ իւր հօր Արիսի կենսագրութիւններն ընելու մտադիր էր, ես ալ շատ հետամուտ չ'եղայ: Ինծի համար կարեւորը իւր գործերն ունենալն էր:

Վերոյիշեալ ընկերոջս, - որ մասամբ աշակերտեցաւ ալ ինծի կարճ ժամանակ մը, - Համբարձում հայրիկի ծնունդի մասին ինծի տուած Թուականն է 1728 սեպտեմբեր 19, որ յայտ յանդիման մեծ սխալ մ'է. եւ [*Բ*]*ազմավէպ*ի տեղեկութեան բաղդատելով, մահուան Թուականին ալ չի՛ յարմարիր: Կարելի է ֆէրմանի Թուականն ըլլայ, - որովհետեւ զայն կարդալու չափ գոնէ չի ցուցուց ինձ եւ ինչպէս վերեւ ըսի, ես ալ հետամուտ չ'եղայ:

Համբարձում հայրիկի աղջկան եւ աղջիկ Թոռան զոյգ քաշուած մէկ լուսանկարն իրենցմէ առնելով, բարեկամներէս ուսանող լուսանկարիչ Տիար Գաբրիէլ Իսրայէլեանի քանի մը հատ քաշել տալով, հատ մը իրենց, հատ մը ընկերոջս եւն տուի հատ մ'ալ քովս պահած եմ: Իւր պատկերը գտնել կարելի չ'եղաւ. աս չափը կայ որ, իւր աղջկանը կնմանի եղեր ըսուած է ինձ:

ՊԱՏԱՆԵԿՈՒԹԻՒՆՆ ԵՒ ՀԱՍՈՒՆՈՒԹԻՒՆԸ

Բազմավէպէն

«Իւր տարիքը, մինչեւ երիտասարդութիւնն առանց կրթութեան մնացած է. երբ որ մեծցաւ, հայրը զինքը դերձակի մը քով դրաւ. տղան առաջ գնաց արհեստին մէջ. ան միջոցին, գրագրութիւն ալ կ'ընէր մեծարոյ Պարոն Գրիգորին, որ մեր ազգային ճարտարապետներուն առաջինը եղաւ:

[«]Բայց մէկ դիէն կարօտութիւնը, մէկալ դիէն ալ իր երաժշտական հանճարն ստիպեցին զինքը տիրացու ըլլալ, եկեղեցեաց մէջ դպրութիւն ընելով:

«Տարականի խազերուն վրայ անանկ վարժութիւն մ'ունէր որ, անոնցմէ հասկրնալով բերնէ բերան անցնելով աւրուիլը, կը գուշակէր անոնց առաջուց ինչպէս չինուած ըլլալը, եւն:

«Իւր մեծ վարպետութիւնը, երաժշտական ամանակին վրայ էր: [Ա]նոր համար, իր աշակերտներուն կը սովրեցնէր եւրոպացւոց պէս, ձեռքի ելեւէջներով չափել ամանակը եւն եւն:

«Տիւզեանց ազգասէր ընտանեաց ան ատենի գլխաւորն, Յովհաննէս Չէլէպին, շատ սէր ունենալով ազգային եկեղեցական երգոց, երբոր ծանօթութիւն ունեցաւ Տիրացու Համբարձումին, ձեռք դրաւ վրան, ու ստէպ կը կանչէր զինքը, լսելու համար անոր երգերը. հետեւաբար անոր կարօտութիւնն ալ կը լեցնէր, ինչուան բնակութիւն ալ տուաւ, Գուրու չէշմէ (Պօղազ իչի, Մ. Մ.) իրեն պալատին մէջ:

«Ան ատենները, Ղալաթիա, Լատինացւոց Ս. Գէորգ ժամուն քովի տունը, «Լուսաւորչեան» անունով, մեր ազգին տղոցը համար, դպրատուն մը բացուած էր: Յովհաննէս Չէլէպին, ուզեց որ դպրատան տղոցմէ ձայնեղները, մեր եկեղեցական երգերն ալ սովրին. ու երաժշտութեան վարպետ դրաւ հոն Տիրացու Համբարձումը, որ ձեռքի զարնուածքով - զորս ինքը *տիւմ-թէք* կ'անուանէր, սկսաւ 20-25 տողց շարականներ, տաղեր եւ ձայնաւոր պատարագին երգերը կը սովրեցնէր եւն եւն:

«Իր եղանակները պահուած էին ի Պոլիս, մինչեւ հիմայ ալ պահուած են Վենետիկ, Ս. Ղազարու վանքը:

«Մեր ազգային խազերը {(ձայնանիշ)}, եկեղեցական երգերը չի գիտցողներու համար ճիշդ կարդալու չ'օգնելուն, եւ եւրոպական խազերն ալ, արեւելեան եղանակները ճշգրիտ կերպով գրելու յարմար չ'ըլլալուն... եւն, Տիրացու Համբարձումը հետամուտ եղաւ այս թերութեան ճար մը ընելու եւ, նոր խազեր ալ հնարեց(*), բայց մահը վրայ հասաւ եւ կիսկատար մնացին:

«Այսու ամենայնիւ, մեր Բժշկեան Տրապիզօնցի Հայր Մինաս վարդապետը, որ ժամանակակիցն էր, անոր օգնութեամբ, մեր երաժշտութեանը վրայ տեղեկութիւն մը գրած է, որ ատենօք կրնայ հրատարակուիլ:»

Հոս, Տիրացու Ե. Տնտեսեան, իւր կողմէ դիտողութիւն կ'ընէ, իւր (Մասիս լրագրի 1397-րդ թիւին) մէջ գրած մէկ պատասխան - յօդուածով.

«Մեր գիտցածը սա' է որ, Տիրացու Համբարձումի յօրինած {հնարած} խազերուն

---

*Տարականի մէջ գտնուած խազերէն - որոնք իբր սղագրութիւն հնարուած են, - քանի մը ձեւեր առնելով, նոր հիման մը վրայ կայացուցած է: Մ. Մելիք

մէջ ինչ ինչ պակասներ կան թէեւ (եղեր), բայց անոր աշակերտները, թէ՛ իրենց վարպետին կենդանութեան, եւ թէ յետոյ զանոնք լրացուցեր են. այնպէս որ, անոր վերջին տարիներէն եւ մահուընէն քիչ յետոյ, նոյն խազերով ըստ բաւականին կանոնաւոր գրուածներ կան»:

Բազմավէպէն

«Տիրացու Համբարձումին աշակերտն ալ, Չէօմլէկճեան տիրացու Պետրոսը, որ աւանդապահ եղաւ վարժապետին եղանակներուն, իր վարպետութեամբը եւեւէ եղաւ անոր սկսած արուեստը կատարելագործելու, բայց իր կեանք ալ չի բաւեց:»

Տնտեսեանէն

«Իսկ Չէօմլէկճեան տիրացու Պետրոսը, որ իբրեւ երաժշտութեան վերանորոգիչ եւ Տիրացու Համբարձումի աւանդապահը կը ցուցուի, ասի տարակուսելի է ըստ մեզ: Չէօմլէկճեան, Թրքական եղանակներու հետեւողութեամբ մեր եղանակները սրբագրող մը եւ, կարելի՛ է Հայերէն նոր խազերու կատարելագործութեան աջակից մը համարուիլ, բայց ո՛չ երբէք իւր վարպետին աւանդապահը»:

Բազմավէպէն

«Անկէ ետեւ ալ տիրացու Գաբրիէլը ելաւ, որ նոյն խազերը կատարելագործել ջանալուն համար, *նօթաճի* ըսուեցաւ, բայց ի՛նքն ալ փափաքին չի հասած վախճանեցաւ: Ասոր {ասոնց} գրուածքները, որուն քով մնալը չ'ե՛նք գիտեր եւն:»

Տնտեսեանէն

«Տիրացու Գաբրիէլն՝ որ հաւանականաբար Երանեանն է, - *նօթաճի* կոչուելուն պատճառը սա՛ է որ, ժողովուրդը, այն ամեն երաժիշտներն որ Տ. Համբարձումի հնարած խազերուն քիչ չատ տեղեկութիւն ունին, կամ եկեղեցական երգերու մէջ փոքր ի չատէ նորութիւն մը կը մտցնեն, զանոնք *նօթաճի* կ'անուանէ:

«Տիրացու Գաբրիէլէն չատ առաջ, եւ տիրացու Համբարձումի աշակերտներէն, Յովհաննէսեան տիրացու Արիսը, նոր խազերու դասատուութիւնը կ'ընէր եւ կը չարունակէ մինչեւ ց'արդ, որուն աշակերտն է Երանեանը. անոր այդ համբաւը առնելէն չատ առաջ այն խազերը կատարելագործեալ էին... եւն[»]:

ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ՀԱՅՐԻԿԻՆ ՄԱՆՉ ԶԱՒԱԿՆԵՐԸ

Տիար Զէնոբ. սրնգանուագ (նայզան)
Տիար Ստեփան. ոսկերիչ (գույումճը)
Տիար Յովսէփ. (հանէնտէ՞)
Տիար Օննիկ.
Տիար Բիւզանդ

Եղբայրը, Տէր Յարութիւն քահանայ

ԳԼԽԱՒՈՐ ԱՇԱԿԵՐՏՆԵՐՆ ԵՆ

Տիար Ալիքսան (Թանպուրի)

Տիար Անտօն Քէսէճեան
Տիար Պետրոս Բրուտ (Ջէօմլէկճի)
Տիար Օննիկ Երկրաչափեան (ՄիւՀէնտիս)
Տիար Աբիսողոմ
Տիար Արիստակէս Յովհաննէսեան

ԻՒՐ ԳՈՐԾԵՐԸ

Ունի հայկական նոր խազերգութիւնն ինչպէս չինելուն վերաբերեալ, հայատառ, թրքերէն աղաւաղ լեզուով, կտականման, կէս խրատական կէս մալ գանգատական տեղեկագիր մը, զոր հոս, ամենուն հասկանալի ընելու համար, մաքուր աշխարհաբարի վերածած եմ:

Ունի բաւական թուով քաղաքական երաժշտութեան վերաբերեալ, հայերէն եւ թրքերէն բառերով հատուածներ (փասըլ):

Ունի չատ մը տաղեր, Մեղեդիներ, մանաւանդ չատ մը եղանակներով «Յարեաւ Քրիստոս»ներ, որոնց մէկ քանիներն արդէն մեծ փոփոխութիւններով ընդհանրացած են:

Ունի «Հայր մեր»ներ «Քրիստոս պատարագեալ» եւն եւն:

Պօլիս մնացած գործերն եւ գրութիւնները թէեւ ձեռքէ ձեռք ստորաբաժանուած եւ չա՛տ կարելի է մէկ մասն ալ կորսուած ըլլայ, բայց կրնամ սիրով աւետել թէ, ամենէն կարեւորներէն մէկ մեծ մասը, բարեյիշատակ Տիրացու Համբարձում Բ. [Պ]ազարոսեան կամ Ջերչեանի անցած է (որ բարեյիշատակ Տ. Արիսի աշակերտած, բայց քաղաքական ճիւղին աւելի հետամուտ ըլլալուն, զանի գերազանցած է,) եւ որուն իբր աշակերտ եւ օգնական եղած ժամանակս, անոնցմէ կարեւոր մաս մը ձեռք անցուցած եմ:

Ջերչեանի ունեցած եղանակներն, ըլլան եկեղեցական, ըլլան քաղաքական, Համբարձում Հայրիկ առաջինի ուրիշ մաս մը գործերով եւն Արմաշի վանքը մնացին, որչափ որ գիտեմ:

Տիրացու Արիս [Յ]ովհաննէսեան, Լիմօնճեանին որ մէկ գործերն, այն ժամանակի արդիականացուցման, քիչ չատ ալ եկեղեցականացուցման պայմաններն յարգելով ընդարձակած է:

Իսկ Համբարձում Ջէրչեան, Լիմօնճեանի գործերուն մէկ մասն աւելի իւր ժամանակի քաղաքականին ոգւով արդիացուցած է: Բայց երկուքն ալ Լիմօնճեանին երաժշտական ըմբռնումին ականջ չեն կախած: Այս տեսակէտն ըստ բաւականի յարգելով, ես ալ մի քանի կտորներ արդիացուցած եմ: Համբարձում Ջէրչեան, իւր յանդգնութիւնն աւելի առաջ տանելով, Արմաշի վանքը բնակած ատեն, Օրմանեանի օրով, առանց ժողովքի ինքն իրեն, ամբողջ կրճատեալ նոր չարական մը գրած էր, զոր Ունճեան Աբիկ էֆէնտիի քով տեսայ:

Զարմանալեաց զարմանալին ըլլալով, այն ժամանակի արուեստագէտներն ընդհանրապէս, պատկերնին հանել տալու, գործերնուն վրայ թուական դնելու, իրենց

կենսագրութիւնը գրել տալու, մինչեւ չատ մը չինուած կտորներու տէրերուն անուններն որոշելու տեսակէտէն անՀոգ վարուած են:

Համբարձում Հայրիկ Ա.ի կողմանէ, Հայկական ձայնագրութեան վերջին կազմակերպութեան մասին գրուած, Հետեւեալ կտականման կարճ պատմականը, 1880 թուականին իւր ձեռագիր-բնագրէն օրինակած եմ, որուն կցուած էր նաեւ իւր չինած Համառօտ ուսումնաձեւը (մէթօտ) եւ եղանակներու կազմութեան յատուկ օրինակցանկ մը: Ասոնք ինչպէս յիչած եմ երբեմն տեղերը անՀասկանալի ըսուելու չափ աղաւաղ, Հայատառ Թրքաբարբառով մը գրուած ըլլալուն, դիւրաՀասկանալի ընելու Համար, պէտք եղած բացատրութիւններով աչխարՀաբար Հայերէնի Թարգմանած եմ:

Մ. Մելիք

* * *

Ես, Տիրացու Համբարձում, երաժչտական արուեստին, գրելու եւ գրերու կերպը, Տիւզեանց ծովեզերեայ ապարանքը (Կ. Պոլիս, Գուրուչէչմէ) եղած ատենս գտայ բայց, անմչակ էր:

Յակոբ [Չ]էլէպին (Տիւզեանց) Եւրոպական {(փրէնկ)} նօթան, անոր Հօրեղբայրը Անտօն Չէլէպին, Արեւելեան երաժչտութիւնը, իսկ ես՝ Բալթիզան (Յունական եկեղեցական երաժչտութեան վերաբերեալ ձայնագրական ուսումը) լաւ գիտնալնուս, երեքնիս մէկտեղելով, Աստուծոյ զօրութեամբը, նրբացուցինք այս վիճակին Հասցուցինք (այսինքն, այն ուսումնաձեւը որուն ակնարկած էի:) որ, ամեն ազգի ձայները կը գրէ, կը նուագէ եւ կը կարդայ:

Երաժչտական գրերու ծանօթութիւնով, ձայները կը գրուին եւ կը կարդացուին այնպէս, ինչպէս որ կարդալ գիտցող մը խօսքերը կը գրէ եւ կը կարդայ, նաեւ կարդալ գիտցողը, չի տեսած մէկ գիրքը կ'առնէ կը կարդայ: Այս տեսակ (այսինքն ձայնագրութեան) արուեստ մը գիտցողն ալ, չ'իմացած մէկ եղանակը երբ գրուած տեսնէ, կը կարդայ. եւ, ինչպէս կարդացողի նամակ մը գրել կուտաս, ինչ որ ըսես կը գրէ, եւ Հեռու երկիր կը ղրկուի ու Հոն կը կարդացուի, նմանապէս, (այս արուեստով) աղէկ երգողէն աղէկ կը գրուի եւ գէչ երգողէն՝ գէչ. եւ, Հեռու երկիր մը գտնուող ու այս արուեստը գիտցող մը, չիտեսած (այսինքն չիմացած ըսել կ'ուզէ) մէկ եղանակը կ'առնէ (այսինքն այն եղանակին ձայնագրուածը) եւ նամակ կարդալու պէս կը կարդայ. Եւ, ընաւ չ'իմացած ու չիտեսած եղանակ մը (այսինքն ձա[յ]նագրեալը) ձեռքը անցած ժամանակ կը կարդայ եւ ո'րչափ տաղ, մեղեդի, չարական գրուած ըլլայ, առանց ուսուցչի կը կարդայ ու չի' մոռնար. (եԹէ մոռնայ՝) կը բանայ կը կարդայ. եւ (այս արուեստը գիտցող) Հազա'ր Հոգի ալ միատեղ եԹէ կարդան, մէ'կ տեսակ կը կարդան, աւելի պակաս չ'ե'ն կարդար:

Հոչակաւոր տիրացուները, մէ'կ «Որ ի վերայ նստիս» սրբասացութիւնը, ամեն տարի իրարմէ քաղուածաղաս կ'ընեն. աւելի աղէկ չ'ը՞լլար, երբ ձայնագրուի, ու անոնք այս արուեստը սովրելով կարդան եւ (այն քաղուածաղասին կամ իրարու) կարօտ չ'ըլլան, մանաւանդ որ չի' մոռցուիր ալ. երբոր բանան (ձայնագրուածը՝) ինչպէս որ գրուած է՝ այնպէս կը կարդան:

Տիրացու եղբայրներէն որ մէկը, եկեղեցական ասմունքի չի վայլող տեսակ տեսակ եղ[ա]նակաբառեր (*նաղմէ*) կը բերէ կը ներմուծէ. զո'ր օրինակ:

Ձայնը աղուոր Թուրք երգեցիկի մը, (Հանէնտէ) կամ Հրէաի մը, կամ Քնչուի մը, կամ Պէքթաշիի մը բերանը (*Թամը*, որ պէտք է երգելակերպ {նուագելակերպ} եւն Հասկացուի.) կը բերէ եկեղեցին կը ներմուծէ, ինչ աղէկ բան է ըսելով որ, ասկէց մեծ յանցանք չ'ըլլար:

Որ մէկին ալ ձայնը աղւո՛ր է, կոկորդախաղ մը (պօղազ Թիթրեմէսի) Հնարեր է, եղանակին ամեն կողմը կը գործադրէ եւ, կը կարծէ որ աղէկ բան մը կ'ընէ կոր. ինչ որ, ամենադտոտ բան մ'է եկեղեցւոյ մէջ. եթէ Հայհոյէ, չա՛տ աւելի անվնաս (էՀվէն) է քան այս կոկորդախաղը: Կըլլա՛յ, բայց տեղին եւ վայլումին Համեմատ: Դուն քաջ (քէսկին) երաժիշտ մը ըլլալու ես որ, գործածուելիք տեղերը գիտնաս, ասի ամեն տեղ չի՛ գործածուիր. դու ժողովուրդին վրայ ջերմեռանդութիւն բերեմ ըսելով, զանոնք մեղքը կը մտցնես եւ լուր չ'ունիս:

Բարձրեալն Աստուած ձայնն {(սէս)} (*) ստեղծեց, Հին վարպետներն ալ զայն երեքի բաժնած են: Ձայնին մէկը՝ պատերազմի եղանակն է, որ նուագուած ատեն, մարդս որչա՛փ ալ վախկոտ (ճիւրէքսիզ) ըլլայ, այն եղանակին ազդեցութենէն սիրտ կ'առնէ եւ դէպի կռիւ կը յարձակի: Ձայնին երկրորդը՝ Հարսնիքի, լուսավառութեան ժամանակ, զբօսավայրերը եւ զբօսանքի ատեն գործադրուածն է որ, (զայն լսողներէն) ամենէն ծանրագլուխին (քէամել) իսկ, խաղալուն ազդեցութիւն կ'ընէ: Ձայնին երրորդը՝ աղօթատեղիներու Համար է որ, այս եղանակը, մտիկ ընողին սիրտը կը կակղացնէ, աչքէն արցունք կը Հանէ, մեղքերէն զղջում յառաջ կը բերէ: Հապա ինչպէ՞ս ըլլալու է եղեր. բունը, դաշնաւոր պարզ (տիւզ) ձայներով, սիրավառ {(աշըգլա)} {ջերմեռանդ}, սրնգի ձայնին նման որ, լսողին ալ ջերմեռանդութիւն {(աչզ)} գայ:

Կերպ կերպ անչաՀ բաներ կ'ընեն եւ, ժողովուրդին, «*նօթան* կ'ընէ» կ'ըսեն: *Նօթան*՝ այն քու անչաՀդ ալ կը գրէ: *Պէյօղլուի* դպրոցը, Տիրացու Եղիսէն ինծի «Ուրախացիր սրբուՀի» գրել տուաւ: Ճուկայ ելայ, (մեծ չուկայ) Տիրացու Քամաղիէլին եղբայրը Տիրացու Գրիգոր զիս սենեակը տարաւ: Գրիգո՛ր աղա, տիրացուին մէկէն «Ուրախացիր սրբուՀին» գրեցի ըսի, կարդա՛ Հոգիս ըսաւ. ու ես, կէսը չի կարդացած, տիրացու [Ե]ղիսէին երգելակերպն է ըսաւ: Ասի պատմելս՝ ձայնագրութեան ուժը Հասկացընելու Համար է:

Աստուածածնայ եկեղեցիին ([Գ]ում [Գ]աբո՞ւ) սամունքը, ամենէն չիտակ եւ անաղաւաղն է բայց, այն կերպը Հին սուրբերուն սամունքն է ըսել՝ ամօ՛թ է. ինչու որ, Հովը առանց գրի չի՛ բռնուիր {Թուլթուլմազ}: (այսինքն չի՛ գրուիր չի՛ տիրացուիր ըսել կ'ուզէ:) Դուն տիրացու աշակերտիդ մէկուն երբ բան մը դաս տաս, եւ երեք օր վերջը կարդացնես, փոխուած {(պաշգա)} կը գտնաս: Երբ այն աշակերտն ալ մէկ ուրիշին սովրեցնէ եւ սոյն վերջինը գայ քեզ կարդայ՝ այս սխա՛լ է կ'ըսես. մինչդեռ միջոցը տասն օր չ'է՛ տեւած, քու սամունքիդ բնաւ չի՛ նմանիր: Քանի որ ասանկ է, որչա՞փ ամօթ է Ներսէս ՇնորՀալիին եղանակին ճիշդն է ըսել:

Տասն օրուան եղանակը չի կարենալով ըմբռնել կը կորսնցնես եւ, Հազար տարուան եղանակը կը փնտռես: Ձե՛ս նայիր որ ճամբայ մը գտնուի եւ եղանակները չի կորսուին, Հապա՝ ապրանքդ քշելու ետեւէ կ'ըլլաս:

---

* Շատ կարելի է որ, երաժշտութիւն կամ եղանակ ըսել կ'ուզէ, ինչպէս եկեղեցականին մէջ աձ, բձ, եւն ըսելով, որոշ եղանակներ կը Հասկցուին:

Ներսէս Շնորհալին, հայկական (հին) ձայնագրութիւնն աղէկ գիտէր. «Շարականին» մէջ եղած ձայնագրերը՝ քեզի փաստ. (գիտէր նաեւ) Յունաց եւ եւրոպացւոց {(ֆրէնկ)} ձայնագրութիւնները. որ եւ այս «Շարականի» խազերուն հեղինակն է:

Սուրբ Սահակ Պարթեւ ի Կ. Պոլիս, Յունաց բոլոր ուսումները սովրեցաւ. Սուրբն Մեսրոբի հետ (Հայկական) գրերը չինած ատեննին, Յունաց «Բսալթիգան» Շարականի խազերուն {խազձեւերուն} թարգմանեց. եւ, Շարականի խազերով գրուած առաջին շարականը՝ սուրբն ի՛նքը չինեց:

Զգուշացի՛ր {(սագը՜ն)}, չի կարծե՛ս որ, (նոր) շարականին մէջ գտնուած խազերն ամբողջութիւն են. քառասունին մէկը հազի՛ւ թէ մնացած է: Այս գրով, (խազերով) կը կարդացուէր եկեղեցիներու մէջ, մինչեւ տէրութեան կորսուիլը {(գայպ)} (անկումը). իսկ յետոյ աղքատութեան շրջանին բոլորովին կոր[ս]ուած է: Փա՜ռք Աստուծոյ. հիմայ, չատ յարգին {(մէնչուր)} (*) հրապարակ ելաւ. ինչու խեթիւ կը նային չ՛ե՛մ գիտեր:

Եթէ մեր գիտցածն աւելի լաւ է կ՛ըսէք, ձեզի օրինակ մը պատմեմ:

Ազգերնուս մէջ, գրել կարդալ եւ գրքեր եթէ չ՛ըլլային, «Աւետարանը» եկեղեցեաց մէջ քարոզ տալու նման պիտի կարդացուէր: Փայլ մը տալու համար, ամեն ոք աւելի պակաս բաներ պիտի խառնէր: Մէկ ժամուն քահանան երբ ուրիշ ժամ մը աւետարան կարդար, լռէ՛ պիտի ըսէին. ինչո՞ւ պիտի հարցընէ, քու աւետարանդ սխա՛լ է պիտի ըսեն. այն քահանան ալ պիտի ըսէ թէ ձե՛րը սխալ է. մինչդէեւ երկուքինն ալ սխալ է:

Հիմայ գրել կարդալ ունինք, Վանէն Պաղտատէն եկող մը, այս տեղի քահանայի նման, գի՛ր մը աւելի պակաս չի՛ կրնար կարդալ {(տէյէմէզ)}. ինչո՞ւ, գրուա՛ծ է:

Այս երաժշտական գրերը, ինչպէս {('այնը)} նաեւ եղանակի {(սէս)} գրել կարդալը՝ որովհետեւ «մեծ տիրացուն» (ընդհանուր առմամբ) այնպէս {(գուրմուչ)} կարծեր է որ ինքը չի կրնար սովրիլ, պէտք կ՛զգայ մեծ աղաներուն զանի բամբասելու:

Ա՛յ խեղճ {զուէլլը}, արեւը տախտակորմով կը գոցուի՞ մի. ծառա՛դ, քիչ ժամանակի մէջ քար {(թաչկիպի)} գլուխ մարդոց սովրեցուցի. զգուշացի՛ր, մի՛ մտատանջիր. այս նուրբ արուեստէն զրկուած մի՛ մնար: Եւ, ինչո՞ւ ազգին մեծերուն չիտակ չ՛ե՛ս հասկըցներ որ, այս ուսումին վրայ ձեռք դնեն: Դո՛ւք պատճառ կ՛ըլլաք կոր ուրիշ ազգերու քով մեր ազգին պղտիկ մնալուն:

Եւրոպացւոյն {ֆրէնկ} եւ Յոյնին քով, հրեշտակի ձայնով երգող տիրացուն չի՛ հաւնուիր, որովհետեւ գրաւոր եւ ուսողական չ՛է՛. «ամենքը կը պոռան» կըսեն: Հապա, երբ *աղա*ներուն չիտակ հասկացնէք, եւ այս ուսումը *աղա*ներուն հաւանութեամբը մեր ազգին մէջ մուտ գործէ, կը կարծես որ քեզի վնաս կը հասնի {օլուր}. վնաս այն ատեն կը հասնի, երբ խաւարին լոյս՝ լոյսին խաւար ըսես (**):

«Աստուածածին» եկեղեցիի տիրացուներուն ըսած եմ. այս ուսումը սովրեցէք, եւ

---

* Թուրքերը երբ մէնչուր բառը գործածեն, տարածուած, ընդհանրացած փռուած կը հասկացուի: Հայերը մէչհուրի տեղ ալ մէնչուր կը գործածեն: Ամեն պարագայի իր միտքը «յարգի» բառը արտայայտել կ՛ուզէ: Մ. Մ.:

** Սա վերջին մասերը ի՜նչ մեծ ուշադրութեան արժանի կէտեր են: Մ. Մելիք

դո՛ւք գրեցէք ձեր եղանակները, ինչու որ ուրիշ եկեղեցիներու ամունքէն աղէկ է ձերը. դուք գրեցէք եւ գրածնիդ ինծի ցցուցէք. ի՞նչ կը վախնաս, քու երգելակերպդ պիտի գրուի, քու եղանակդ պիտի կարդացուի, յաւիտենական «ողորմիս»ի {րաՀմէթ} պատճառ պիտի ըլլայ: Բայց, քանի որ այս ուսումը չ'ես գիտեր, անօգո՛ւտ {նաֆիլէ} ես: Դուն վարպետ տիրացու ըլլալով Հանդերձ մէկ կարդացածդ մ'ալ չ'ե՛ս կարող կարդալ. ինչու որ, ես ըսածս Հաստատելով Համոզուեցայ {(գանտըմ)}. ի՞նչ պէտք, աշակերտներուս ամենէն Համբակը {(պայաղը)}, (այս բանն) ինծի կը Հաստատէ: Դուն կը կարծես որ առջի կարդացածդ է, բայց ո՛չ. քանի՛ անգամ որ կարդաս՝ իրարմէ տարբեր կ'ըլլան եւ, Հաստատելը չատ դիւրին է. ունկնդիր տեարք {աղալար} անմիջապէս կը Հասկանան. եզրակացութիւն {խուլասա}՝ այս ուսումը չի գիտցողը, «ես երաժիշտ եմ» թող չ'ըսէ՛. բանէ՛ մը տեղեկութիւն {Հապէրի եօգ} չ'ունի:

Փառք Տէրոջ. թէ ազգէս եւ թէ օտարազգիներէ չատ մը աշակերտներու տէր {մալիք} ըրաւ զիս. բայց, ես դեռ ազգիս չատ պէտք եմ. օրն ալ իրիկուն եղաւ, տարիքս եօթանասունը կը մագլցի կոր {թըմալաէօր}: Իրա՛ւ. երբ մեռնիմ, Հոգ չ'ե՛մ ըներ. այս արուեստը այլ եւս չի՛ կորսուիր. այս ուսումը Հրապարակուելէն {չըգալը} ի վեր, մեծտիրոջ {բիրաչգընա} (*) սիրոյն աչխատեցայ ազգիս, Հէլալ թող ըլլայ, օգուտը թող տեսնեն: Եւ չատ ծեծ կերայ *աղա*ներէն ու ամենէն, Հէլալ թող ըլլայ. բայց ազգիս մեծերուն կ'աղաչե՛մ, թող ներե՞ն ինծի. ինչու որ ոսկորնե՛րս ալ Հալեր են. մէկ մ'ալ որ զարնեն՝ մեռայ {կեթտիմ} գնաց. մի՛ դպիք Հոգիս, ազգիս չատ պէտք եմ. այս ուսման գաղտնիքը դեռ չա՛տ է. աստուած եթէ Հասցնէ, զանոնք ալ աստուծով կաչխատիմ եւ Հրապարակ կը Հանեմ: Օրինակ, չարական կարդացուած ատեն, ձայնը կ'իջնայ. այս ալ մեծ պակասութիւն {գապաՀաթ} մ'է. նորէն կը բարձրացնեն. ոչ մէկ ազգի մէջ չիկայ. ասի ճամբու դնելը. նաեւ «Այս օր դասք» մը կարդացուած ատեն կամ «Մեղեդի» մը, բարձր կ'սկսին, ձայներնին կը յոգնի {գալըր}. անմիջապէս առանց ժողովուրդ Հասկացընելու, ձայնը դիմանալիք {եէթիչէճէք կէթիրմէ} (ատիճանի) բերելը. Յոյներուն երկու տիրացուն, տօն օրերու, Հինգ-վեց ժամ կը կարդան, ձայներնին չի՛ յոգնիր: Երաժշտական արուեստը, «պոռալը» {(բոնի պոռալը, Մ. Մ.)} մեծապէս արգիլած է. Եղանակի մը բուն իւր ձայնովը երգուելէն՝ թէ՛ ձայնը չի յոգնի, եւ թէ ջերմեռանդութիւն յառաջ կուգայ եղբա՛յր բարեկա՛մս:

* Այսինքն, առանց չաՀ մ'սպասելու ըսել կ'ուզէ:

ՀԵՏԵՒԵԱԼԸ՝ ԻՒՐ ՀԵՂԻՆԱԿԱԾ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ, ՈՒՍՈՒՄՆԱՁԵՒՆ Է

(բնագրէն օրինակուած թարգմանուած) (*)

գայպա տիւկեաՀ   գայպա սէկեաՀ   գայպա չարկեաՀ

ողջ {սաղ} (ամբողջ) ձայներ

եկեաՀ   'աչիրան   'արադ   րասթ   տիւկեաՀ   սէկեաՀ

չ'արկեաՀ   նէվա   Հիւսէյինի   էվիճ   կէրտանիյէ   մուՀայեէր

թիզ սէկեաՀ   թիզ չ'արկեաՀ   թիզ նէվա   թիզ Հիւսէյնի

(կիսաձայնի նշանագիրը ( ))

գայպա քիւրտի   գայպա բուսէլիք   գայպա սապա կամ գայպա Հիճազ   բէս Հիսար   բէս 'աճէմ   կէվէշտ

գիրկիւլէ   քիւրտի   բուսէլիք   սապա կամ Հիճազ   Հիսար   'աճէմ   մաՀուր   շէՀնազ

սիւնպիւլէ   թիզ բուսէլիք   թիզ սապա կամ թիզ Հիճազ   թիզ Հիսար   թիզ 'աճէմ

ԵկեաՀէն մինչեւ թիզ Հիւսէյինի երթալը, եօթը ձայներուն կէսին կէսերը կան, որոնք «չուրի» կը կոչուին. Նշանագիրը՝ (կիսաձայնինը) ձայնանիշին տակը կը դրուի:

---

* Այս ուսումնաձեւին մէջ Հիմնական քանի մը սխալներ կան, որոնք այն ժամանակի վարպետներէն իբր ճիշդ ընդունուած էին: Մ. Մելիք

Զարպ (Հարում) ըսուածը, Արաբերէն. զարնել ըսել է. ձեռքը, ականջէն ծունկը եւ ծունկէն նորէն ականջը, մէկ Հարում կ'ըսուի. ձեռքը ծունկին զարկած ատեն, ժամանց {(էյլէնմէ)} մը առաջ կուգայ. նոյնպէս վեր վերցուած ատենն ալ ժամանակ կ'անցնի:

Բոլոր *ուսուլ*ներուն (ամանակաձեւ) Հիմը, Հարում[ն] է: Մնացեալ ամանակաձեւերը, որ մէկը մէկ, որ մէկը երկու, որ մէկը երեք չորս եւն մինչեւ Քառասուն ու չորս Հարում կանգուններ {(ամանակաձեւ)} չինուած են, ամեն մէկ եղանակը ուզած կանգունովնին կը չինեն:

* * *

(｡) սուղ: Այս նշանը, եթէ ձայնանշի {(սէս)} մը վրայ դրուած ըլլայ, երկու *զարպ* {Հարում} կը տեւէ. եթէ միայնակ դրուած ըլլայ, լուռ կենալու է:

(̈) զոյգ կէտ: Այս նշանը, մէկ Հարում կը տեւէ. թէ' {(կէրէք)} ձայնով եւ թէ' լուռ կենալով:

(·) միջակէտ: Այս նշանը, կէս Հարում կը տեւէ. թէ' ձայնով եւ թէ լուռ կենալով:

( ) առանցկէտ: *նիշանսըզ*: Այսինքն, առանց Հարմանիչի ըսել կ'ուզէ: Երկուքը կէս Հարում կը տեւէ:

(՝) ստորակէտ: Այս նշանը, չորսը կէս զարպ {Հարում}:

(՚) ծունկ: Այս նշանը, ո'ւթը, կէս Հարում:

[illegible]

(﹡) Այս նշանը, տասն ու վեցը կէս հարում:

Սուղ

եւն

Զոյգ կէտ

Միջակէտ

եւն

Առանց կէտ

(՝) Առանց կէտին լուռ կենալու նշանագիրը: Կէսը ձայնաւոր, կէսը լուռ: *Նուխ‌թգու զարպ* (*) (Հարմամաս) {ձայնի} {ձայնարմամաս}:

- Ստորակէտին լռելը.

(⸰) Ծունկ:

Առանց կէտին կիսաւորը {պուզուզլու}

Ստորակէտին կիսաւորը

* [Ա]յս անունը սխալ ըմբռնուած է. վասնզի սա (՝) լուռ կենալու նշանին տրուած է. բայց *Նուխթգ*՝ խօսք, ճառ, ձայն եւն նշանակէ. զոր Հայերէնի մէջ չտկ[ած] եմ: Մ. Մելիք

27

( ) Թաւանչան: Առանց կէտին առաջին ձայնին վրայ եթէ դնես, կէս Հարումին երեք բաժինը կը քաշէ եւ մէկ բաժինը առջեւի ձայնին կուտայ

Երեքը կէս Հարում: Թաւանչանը կէսը կը քաշէ կէսն ալ մնացեալ երկուքին կը մնայ:

Եթէ Թաւանչան եւ միջակէտ ըլլայ՝ ճիշդ մէկ Հարում կ'ըլլայ. երեքը Թաւանչանը կը քաշէ, մէկ բաժինը առջեւինին կը մնայ:

*Տիզմէ*ին (չարոց) բարձրը կամ ետեւը եղած ձայնը *նազմէ* (նրբեղնակիկ եւ նրբեղնագիր) կ'ըսուի. անով, անյայտ {գայըպ} ձայնին իչխանութեանը անցնելու է:

Առանց կէտին նչանը երբ առաջ {(*էնքսէ*) ըսած է, որ մեզի Համար սխալ է)} դրուած ըլլայ, կէսը լուռ, կէսը ձայն. *նութգուզարպ* (*) (լուռ Հարմամաս) {լուռ մաս}

* [Հ]ոս, ա[յս] բառը սխալ գործածուած է. պէտք էր *սուս* բայը եւն ըսէր: Մ. Մելիք

(〃) Ձար մգրապ {կամ Ձաhար մտրապ} (քառարմակ) կ'ըսուի, երբ լուռմաս եւ ձայնմասի վրայ դրուի. երկու ձայն կը գործադրէ:

[illegible]

Գործադրութիւնը ընելէ վերջ, թաւին առջեւի աչրանը խուչխւ (երեքաւոր)ով մէկտեղ կ'առնէ, քիչ մը սպասում առաջ կուգայ:

[illegible]

(〜) Այս նշանը, ո՛ր ձայնի վրայ որ ըլլայ, թրթռացում առաջ կը բերէ:

[illegible]

(⌐) Այս նշանը, որ ձայներուն տակը որ դրուած ըլլայ, ոռնալու {ուլամալըտըր} է (ոռնաձայն)

[illegible]

(⌒) Այս նշանը, առաջին ձայնը չուտ առնելով, կլորելով կը քայլեցնէ:

[illegible]

[illegible]

(ʹ) Այս նշանը, զարնելով (շեշտելով) թօթուելով կը քալեցնէ

եւլն.

(^) Այս նշանը, ողջ ձայնը, երթալով կը բարակցնէ կը բտեցնէ:

(ˇ) Այս նշանը, բարակ ձայնը կ'ողջնցնէ

(‿) Այս նշանը, երեքաւոր {խուչլիւ} գրելու տեղ երբ առանց կէտ գրուած ըլլայ, կը դնեն որ հասկացուի:

(:) Այս նշանը, ամեն մէկ երկու հարումի տեղը կը դնենք. լմննալուն, ձեռքը պէտք է վեր մնայ. եթէ վար մնայ՝ սխա՛լ է:

Սա՛ (հետնեալ) տեսակ գրել, երկուքը մէկ {նոյնն} են:

.. եւլն.

.. եւլն.

Ստորակէտին հնգաւորը

(կ) կրկնումի նշան:

: կ

( ) Տունը կը կարդաս, մէջ տեղէն նորէն սկսելու նշան:

( ) Կարդալու ատեն եթէ պէտք ըլլայ, ձայնը քթէն Հանել (ռնգային)

.. եւն.

( ) լեցուն {(ավուրտ)} բերան, իբրթէ գլխէն Հանել (ձայնը) բերնալից

( ) կոկորդէն գործադրուած ձայնին նշանը (կոկորդային)

* * *

31

ՀԵՏԵՒԵԱԼԸ, ԵՂԱՆԱԿՆԵՐՈՒ ՃԱՆԱՉՈՒՄԻ ՀԱՄԱՐ ՇԻՆԱԾ ՑԱՆԿՆ Է

Եէկէահէն մինչեւ *Մուհայեէր* «ողջ» ձայներով կազմուած եղանակներն հետեւեալներն են, որոնք տասներկու ձայներ կ'ըսուին:

1. Եէկէահէն գործադրուած

2. 'Աչիրանէն գործադրուած

3. 'Արագէն գործադրուած

4. Ռասթէն գործադրուած

5. Տիւկէահէն գործադրուած

6. Սէկէահէն գործադրուած

7. Չ'արկէահէն գործադրուած

8. Նէվաէն գործադրուած

9. Հիւսէյնիէն գործադրուած

10. Էվիճէն գործադրուած

11. Կէրտանիյէն գործադրուած

12. Մուհայեէրէն գործադրուած

[illegible]

[illegible]

[illegible]

1. [illegible] [illegible]
2. [illegible] [illegible]
3. [illegible] [illegible]
4. [illegible] [illegible]
5. [illegible] [illegible]
6. [illegible] [illegible]
7. [illegible] [illegible]
8. [illegible] [illegible]
9. [illegible] [illegible]
10. [illegible] [illegible]
11. [illegible] [illegible]
12. [illegible] [illegible]

ՏԱՍՆԵՐԿՈՒ «ԿԷՍ» ՁԱՅՆԵՐՈՒՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ

13. Սիւնպիւլէէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

14. Շէհնազէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

15. Մահուրէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

16. 'Աճէմէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

17. Հիսարէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

18. Հիճազէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

19. Բուսէլիքէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

20. Քիւրտիէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

21. Ձիրկիւլէէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

22. Կէվէչթէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

23. Բէս 'աճէմէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

24. Բէս հիսարէն ելած եղանակը

[illegible] ։ կ

24 եղանակ գործածուած

Ինչպէս միւս մասերուն, ասոնց մէջն ալ հիմնական սխալներ եւ կանոնազանցութիւններ կան, զորս թէ՛ աւելի հինէն եւ թէ՛ իւր ժամանակին չինուած եղանակներ չ'ե՞ն հաստատեր. միայն, կարելի՛ է որ ինքը, ո՛ր մէկ եղանակներն իւր կարգադրութիւնն եղող նոր հիման մը վրայ դնել ուզած ըլլայ։

33

[illegible]

13. [illegible]

14. [illegible]

15. [illegible]

16. [illegible]

17. [illegible]

18. [illegible]

19. [illegible]

20. [illegible]

21. [illegible]

22. [illegible]

23. [illegible]

24. [illegible]

[illegible]

[illegible]

ՄԵՐ ՈՒԹ ՁԱՅՆԵՐԸ {(ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ)} Կ'ԸՍԵՆ

ԱՁ
Օրհնեսցուք ըզտէ ր զի փա ռօ
ք է փա ռա ւոր եա լ

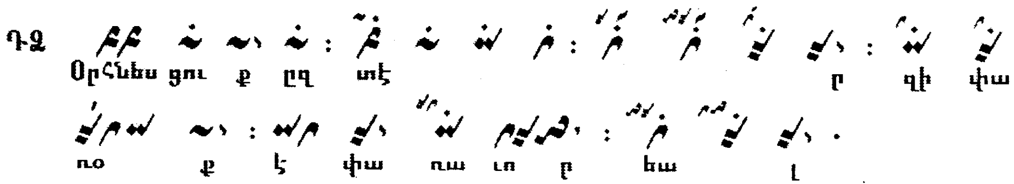
ԱԿ
Օրհնես ցու ք ըզ տէ ր զիփա ռօքէ փառա ւոր եա լ

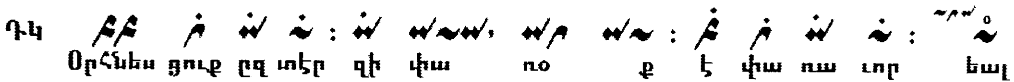
ԲՁ
Օ րհ նեսցուք ըզ տէ ր զի փա ռօ ք
է փա ռա ւո ր եա լ

ԲԿ
Օրհնես ցու ք ը զ տէ ր զի փա ռօ
ք է փա ռա ւոր եա լ

ԳՁ
Օրհնես ցուք ըզ տէ ր զի փա ռօ ք է
փա ռա ւոր եա լ

ԳԿ
Օրհնես ցուքըզ տէ ր զի փա ռօ ք է
փա ռա ւոր եա լ



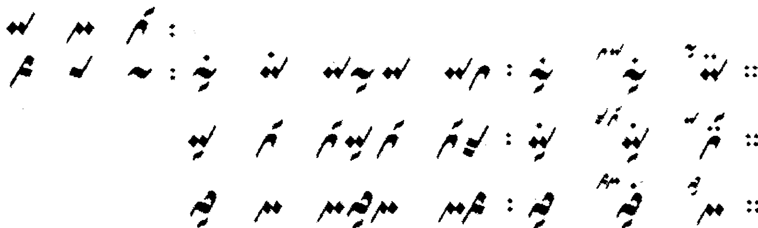


Վերջ բնագիր տետրակին

* * *

Ասոնց մէջն ալ թէ ուշադրութեան, թէ սրբագրութեան արժանի կէտեր կան: [Օ]րինակ,

տե՛ս աձ. սկսուածքը. Երբ ի եւ ի հետ բաղդատենք, պէտք է սա՛պէս գրուի.



տե՛ս Գձ. սկսուածքը. Հինէն, ի տեղ կը գործածէին գձ ի մէջ եւ, ի տեղ կը գործածէին դարձուածքին մէջ: Ասի արդարացուցիչ պատճառ մը չ'ունի. որովհետեւ այն եղանակներուն մէջ այս ձայնանիշերուն համապատասխան կազմութիւն չիկայ, բացի պատահական եղանակափոխութենէ: [Ա]յն եղանակներուն մէջ այս ձայները, արդարեւ ասո՛նք ալ չ'են. այլ, քիչ մ'ալ աւելի բարձր են եւ որովհետեւ այն ժամանակ չէ' հասկացուած, նշան ալ չ'ե՛ն յօրինած. եւ, շատ մը շփոթութիւններու պատճառ դարձած է: Այն շրջանէն քիչ մը ետքը եկողները թէ եւ հասկըցած են եւ չ'ըլլալը, բայց իրենք ալ իրենց կարգին միւս սխալը գործելով եւ ով գրած են: [Տ]ե՛ս իմ ուսումնագրքերս:

35

(41)

ՈՒՍՈՒՄՆԱՁԵՒԻՆ ՎՐԱՅ ԿԱՐՃԱՌՕՏ ԴԻՏՈՂՈՒԹԻՒՆՆԵՐՍ

Քանի որ նոր ուսում մը, եւ աւելի մեզ Հայերուս համար չինելու միտքն ունէր, պէտք էր գոնէ հիմնական սխալներ դարմանելու դուռ մը բացած ըլլար:

[Օ]րինակներ:

Ա. [Փ]ոխանակ եկէահ, ’աչիրան, ’արազ, րասթ, տիւկէահ եւն ըսելու, կարելի՛ էր հայերէն անուններ գտնալ եւ գործածել, ինչպէս քիչ ետքն եկողներ ոգորած եւ մասով մ’ալ յաջողած են այդ բանն ընելու:

Բ. [Ի]նչպէս Պարսկական կամ ուրիշ հին սովորութիւններու մէջ նչոյլ մը կայ, պէտք էր գոնէ եկէահ, տիւկէահ, սէկէահ, չ’արկէահ, բէնճկէահ, չէղկէահ, հէֆթկէահ եւնի կարգը հետապնդէր, որ իւր մեծ օգուտներն ունի: Այս կարգը գործածուած ըլլալուն մէկ կենդանի ապացոյցը, մեր եկեղեցական եղանակներու մէջ գտնուած առաջին ձայնն է որ, եօթներորդ ձայնը ն փոխելով, անոր վրայ կը վերջացնէ եւ անունն ալ «հէֆթկէահ» է:

Ասով, եւրոպական երաժշտութեան բնաչարին հետ ուծացած եւ անհաչտ մնացած արեւելեան բնաչարի տարբերութեան խնդիրն ալ ինքնին պարզուած կ’ըլլայ, ինչպէս յետագայ ցուցակը կ’որոչէ:

Եւրոպական բնաչարը, եօթներորդ ձայնէն ութերորդը կէս միջոց ունի. իսկ մերը, մէ՛կ միջոց որ, ականջի ալ անախորժ կ’ուգայ: [Օ]րինակ,

Եւրոպական ½
Մերը
} ըէ ի վրայ բաղդատութիւն

Եւրոպական
Մերը
} տօ ի վրայ բաղդատութիւն

Մինչդեռ մեր եկեղեցական առաջին ձայնն եւ հէֆթկեահ եղանակը կուգան այս անկարեւոր երեւցող բայց ամենակնճռոտ խնդիրը կարգադրել:

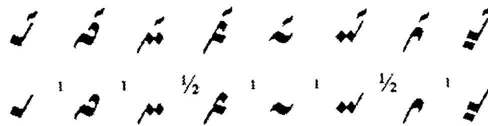
Երբ մեր եօթներորդ ձայնը կէս ձայն բարձր գործածենք, թէ բնականին ուզածը ըրած պիտի ըլլանք եւ թէ, եւրոպական բնաչարին հետ հաչտուած պիտի ըլլանք:

Գ. ( ) նչանը երբ ձայնանչի մը վրայ դրուի, նոյն ձայնը կէս աստիճան բարձրացնելու կը ծառայէ, արդ. հինէն բնաչարի միջոցներուն, մեր վարպետներն ամենուն ալ մէկ մէկ միջոց է կ’ըսէին եւ անոր համեմատ կէսերու կը բաժնէին ամենուն ալ վրայ ( ) այս նչանը գործածելով:

Այսօր անհերքելի կերպով ապացուցուած է որ, բնաչարին երրորդէն չորրո[ր]դը եւ եւրոպականին համեմատ եօթներորդէն ութերորդը, իսկ մերինին համեմատ վեցերորդէն եօթներորդը կէս միջոցներ են. զոր օրինակ.

եւրոպական 1 1 ½ 1 1 1 ½
մերը 1 1 ½ 1 1 ½ 1
} ճճումներու հաչւով մէկերն ալ կէսերն ալ տարբերութիւններ ունին

ուրեմն ինչ որ ալ ըլլայ, մեր կամ եւրոպական ընաչարին մէջ երկու կէսեր կան. այս անուրանալի՛ է. եւ երբ ընաչարին ամեն ձայներուն վրայ (՛) այս նշանը դնենք, հետեւութիւնը տեսնենք ինչ կ'ըլլայ:



Հոս բացայայտ կը տեսնուի որ, երբ ն կէս ձայն բարձրացնենք կ'ըլլայ եւ ն կ'ըլլայ: Իսկ երբ քառորդ ձայնի տեղ դնել պէտք ըլլայ, - ինչպէս ոմանք այնպէս ընդունած են եւ «կէմէչթ» ( ), «բուսէլիք» ( ) կ'անուանեն, - նորէ՛ն սխալ է. ինչու որ իւր սկզբունքին համեմատ իսկ պէտք է քառորդ ձայնի նշանը ձայնանշին տակը դրուի. :

Դ. Քառորդ ձայներու խնդիրը, իւր գծած սահմանով չի կարգադրուիր. որովհետեւ քառորդ ձայներն աւելի՛ շատ են, ճիշդ քառորդ չ'են, եւ շատ կնճռոտ խնդիր մը կը ներկայացնեն: Ուրեմն նշաններն ալ սոյն համեմատութեամբ պակաս են: Կան շատեր որ կը կարծեն թէ քառոր[դ] ձայներն երկու երեք հատ են:

Ե. Հարումի խնդիրը, իւր ժամանակին հասկցուածին չափ միայն բացատրուած է եւ շատ անկատար, միանգամայն սխալներ կը պարունակէ, որոնք սկսած ձայնագիտական գրքերուս մէջ բացատրուած պիտի ըլլան:

Զ. «Սուղ»ը՝ իւր անունովն ալ ձեւովն ալ, իւր կոչման բոլորովին հակառակ ընտրուած եւ, ամենաերկար չափին յատկացուած է: Յետոյ, չորս հարումի հիմն ունեցող հարմականոնի հակառակ է, չորսնոցին երկու, երկուքնոցին մէկ ըսել: Այն առմամբ, կէտը, որ մէկ հարումի ձեւին ամենէն յարմարն է. կէս հարում եղած է, բայց հիմայ մէկ հարումի տեղ ընդհանրացած է:

Է. Դեռ ուրիշ մանր մունր բաներ կան, որոնք իւր ուսումնաձեւին ներկայիս հետ բաղդատիչ ցուցակներուս հետ պիտի նշանակեմ:

* * *

Աշխատասէր, շատ գործեր (կարեւոր կամ անկարեւոր) արտադրած, փոխանակ ամեն կերպ օգնութեանց արժանանալու, թշնամիներ ալ ունեցած,

Իւր ժամանակի յարգելիներէն եւ

Մեր երախտագիտութեան արժանի անփառունակ անցած եւ

Մեծկակ Գլուխ մ'է տիար

Համբարձումը

Պատիւ իւր յիշատակին

* * *

ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱԶԵՒԻՆ ԲԱՂԴԱՏԱԿԱՆ ՑՈՒՑԱԿԸ (*)

		գապա տիւկէահ	գապա սեկէահ	գապա չարկէահ
ա				
բ	.... նոյն	"	"	"
գ				ենի հաշւով կարգադրած եմ

	եկէահ	՚աչիրան	՚արազ	բաստ	տիւկէահ	սէկէահ	չ՚արկէահ	
ա								
բ	նոյն	"	"	"	"	"	"	
գ	ա. ձայն եւ նոյն ձեւ	բ. ձայն եւ նոյն ձեւ	գ. ձայն եւ նոյն ձեւ	դ. ձայն եւ նոյն ձեւ	ե. ձայն եւ նոյն ձեւ	զ. ձայն եւ նոյն ձեւ	է. ձայն եւ նոյն ձեւ	են

	նէվա	հիւսէյինի	էվիճ	կէրտանիյէ	մուհայեէր	թիզ սէկէահ	թիզ չ՚արկէահ
ա							
բ	նոյն	"	"	"	"	"	"
գ	նոյն ձեւով բայց տարբեր անունով				"	( )	"

	եւն	
ա		
բ	"	"
գ		եւն

		գապա քիւրտի	բուսելիք	գապա հիճազ կամ գապա սապա
ա				
բ	նոյն	"	"	"

գապա նէհվնտ.

գ ... գապա հիճազ է այս եւ գապա սապան հիճազէ քիչ մաւնլի սուր եղող քառորդ ձայն մ'է. իսկ գապա բուսելիքը՝ ինչպէս յիշած եմ, տե՛ս երես 38 [*Միծեռնակ*, էջ 119] պէտք է քառորդ ձայներու կարգը դասուի եւ ա՛յսպէս գրուի:

* [Հոս] պիտի ջանամ իւր հեղինակածին հետ ցուցադրել, Թուականէս 40-50 տարի առաջ իյայտ եկած փոփոխութիւններն եւ, իմ կողմանէ արդի երաժշտութեան պահանջման համեմատ ըրած փոփոխումներէս եւ չատ մը յաւելուածներէս, հոս պէտք զգացուածները: Հնութեան կարգին համեմատութեամբ, քովերը, ա. բ. գ. պիտի դնեմ: Մ. Մ.

	բէս հիսար	բէս 'աճէմ	կէվէչթ	զիրկիւլէ	քիւրտի	բուսելիք	հիճազ կամ սապա
ա							
բ	նոյն	"	"	"	"	"	"
գ	տարբեր անուն						

կէվէչթը եւ բուսելիքը եւ սապան պէտք է քառորդներուն կարգն անցնին սա'պէս գրուած

	հիսար	'աճէմ	մահուր	չէհնազ	սիւնպիւլէ	թիզ բուսելիք	թիզ սապա կամ [թիզ] հիճազ
ա							
բ	նոյն	"	"	"	"	"	"
գ	ձեւը նոյն անունն ուրիշ			"	"	( )	"

մահուրն եւ թիզ բուսելիքը, պէտք է քառորդներուն կարգն անցնին եւ սապէ'ս պէտք է գրուին թիզ սապան՝

- մնացեալներն ալ այս հաշւով են:

	եկէահ չուրիսի	'աչիրան չուրիսի	'արազ չուրիսի	բասթ չուրիսի	տիւկէահ չուրիսի	սեկէահ չուրիսի	չ'արկէահ չուրիսի	նէվա չուրիսի	
ա									են
բ	նոյն	"	"	"	"	"	"	"	

գ հոս, կը տեսնուի որ, այս կարգադրութիւնն ինքն ըրած է: [Ո]րովհետեւ իրմէ առաջ եւ իւր ժամա[նա]կը կարելի' է այդպէս անուանած ըլլան ոմանք, բայց քառորդնե-րուն համար տեսակ տեսակ յատուկ անուններ չինուած են, որոնց մէկ քանին միայն ընդհանրացած է. ինչպէս, սապա, քիւրտի, բուսելիք, կէվէչթ, մահուր. իսկ չ'ընդհանրացած դեռ անուններ կան, որք են, չօրիզէն, իւզզալ, պէյաթի, սօլթօր, եւն որոնց ո'ր քառորդին պատկանած ըլլալնին եւ քանի հատ ըլլալնին դեռ պիտի խուզարկեմ:

Այսու ամենայնիւ, անոնց վրայ, ինչպէս յիշած եմ երես 39 [*Ծիծեռնակ*, էջ 119], դեռ չատ յաւելում, ուսումնասիրութիւն եւ կարգադրութիւններ պէտք են, բոլորովին նոր հիման վրայ, զոր սկսած եմ չինել եւ նուիրել ազգիս:

(Զարկ) հարումը, սապէ'ս կը բացատրէ. ձեռքը ականջէն ծունկը եւ ծնկէն ականջը մէկ հարում կ'ըսուի. ձեռքը ծունկին զարկած ատեն ժամանց մը առաջ կուգայ. նոյնպէս վեր վերցուցած ատենն ալ ժամանակ մը կ'անցնի կ'ըսէ:

Ասի, որչա'փ բացատրութեան կարօտ՝ այնքան ալ իւր հիման մէջ անորոշ է: Հարումը, ձեռքը մինչեւ ականջը բարձրացնելով չ'է' որ կը չափուի. այլ, այն անորոշա-պէս յիշուած ժամանցը չափի տակ առնելով է որ կ'որոշուի. եւ ձեռքը կամ ճպոտը

զարնելուն անմի՛ջապէս հետը կ՚սկսի։

Հարումն ըստ ինքեան անորոշ է. պէտք է զանի որոշող հիմնական չափ մ՚ըլլայ. ասոր փոխարէն Թրքերէն *հաֆի,ֆը էվվէլ, հաֆի,ֆը սանի, սագը,լ,* նորէն կիսանորոշ անունները ընտրուած են բայց, Համբարձում Հայրիկ ասոնց խօսքը չ՚է ըրած։ Հարումի խնդիրը, իւր ստորաբաժանումներով, հաստատ հիման մը վրայ դրած եմ, զորս չափահարի (Metronome) հետ բաղդատելով կամ ուրիշ ոեւէ միջոցով մը կատարելագործելով պիտի նուիրեմ ազգիս։

Ասոնցմէ վերջ կ՚ուգայ ամանակաձեւի (ուսուլ) կնճռոտ եւ մեծապէս սրբագրելի խնդիրը, որոնց վրայով չ՚է՛ խօսուած։ Ասոնց ալ տեսակները շատ են եւ անկարգ, անկանոն, աւելորդ եւ պակասաւոր կերպով տարբեր ժամանակներու մէջ յօրինուած բաներ են։ Համբարձում Հայրիկ, միայն «որմէկը երկու, չորս, երեք, մինչեւ 44 հարում չափիչներ (էնտազէ) շինուած է, ամեն մէկ եղանակը ուզած չափիչովնին կը շինեն» ըսելով բաւականացած է։

Վերջապէս այս եւ միւս ճիւղերու յատուկ, 8-10 հատոր դասագրքեր շինելու սկսած եմ եւ եթէ կեանքս եւ ժամանակս ներէ, բոլորն ալ լմնցնելու մտադիր եմ։

(∘) Սուղ. այս ձեւը կ՚ըսէ, երկու հարում կը տեւէ։

ա. Որովհետեւ այն ժամանակներն եւ մինչեւ հիմայ ալ , այս տեսակ խնդիրներու վրայ լրջօրէն մտածողներ չ՚ե՛ն եկած, ձեռքը կամ ճպոտն օդին մէջ զարնելէն ալ հարում մը առաջ գալը չ՚են մտաբերած եւ, իւր բացատրած հաչւովն իսկ, այս չափը չորս հարում կը պարունակէ։ Ձեռքը ականջէն ծունկը, մէկ. նորէն ականջը, երկու եւ կրկնութիւնը՝ չորս։

Ասոր այսպէս ըլլալուն ապացոյցն այն է որ, «մինչեւ 44 հարում չափիչներ շինուած է» ըսածը՝ Թրքերէնի մէջ մինչեւ 88 հարում կը հաշուեն։

բ. Ինչպէս յիշած եմ, տե՛ս երես 39 [*Ծիծեռնակ*, էջ 119], այս ձեւը, եւ ո՛չ մէկ կերպով յարմար ընտրանք մը չ՚է՛ եւ, հանգուցեալ Ձերչեան Համբարձում կ՚ըսէր թէ, սուղը սա :: չորս կէտին միացումն է ինչպէս, ⌗ սա ձեւը, որ բոլորովին մտացածին խօսք մ՚է։ Ինչպէս գիտենք, Համբարձում Հայրիկ ձայնանշերը, չարականի խազերէն ընտրած է եւ սուղն ալ հոնկէ է բայց, բոլորովին ներհակն ըլլալով, քիչ ժամանակ տալ, ժամանակը սղել, կլորելու համար շինուած է։ Ուստի որչափ որ կը յիշեմ, ոմանք քառակէտ անունը ընտրած են կարծեմ. եւ ես ալ կ՚ընդունիմ որ (::) չորս կէտով իբր չորս հարում գրուի եւ անունն ալ քառակէտ ըլլայ. իսկ սուղը՝ «ծնկներ»էն չուտ ժամանակի յատկացուի, պէտք եղած ատեն։

գ. Շատ մը որոշ նշաններ կան որ այն ժամանակի հարումներու տեւողութիւնը հիմակուանին գրեթէ կէսին հաւասար է, որուն պատճառները բացատրելու տեղը չ՚է՛ հոս. իսկ համեմատութիւնը սա՛պէս է։

Հինը, (::) ·· · ‚ ” › (»)

Նորը, (··) · ‚ ” › » (∘) ահաւասիկ սուղը։

Որով զոյգ կէտ ըսածը հիմայ կէտ եղած է եւ, կերպով մ՚ալ իւր բացատրութեան հետ կը յարմարի, մէկ հարում արժելուն համար։

Հիները կը գրեն : :

Նորերը կը գրեն օրինակ :

ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ՁԵՌԱԳԻՐ ՄԸ Ա. ՅՈՎՀԱՆՆԷՍԵԱՆԷ

Մեծանուն պոլսահայ երաժիշտ Արիստակէս Յովհաննէսեանէն (1812-1878) ձեռագիրներ տակաւին չեն յայտնաբերուած: Միակ ձեռագիրի մը պատճենը հրատարակած է Վահան Զարդարեան՝ *Յիշատակարանի* էջերուն մէջ («Արիս Յովհաննէսեան», *Յիշատակարան*, առաջին հատոր, կազմեց՝ Վ. Գ. Զարդարեան, Պոլիս, 1910, էջ 77): Ձեռագիրը կը ներկայացնէ *Արաքսի արտասուքը* երգի միաձայն տարբերակ մը՝ գրուած Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Ստորեւ զայն կը ներկայացնեմ եւրոպական ձայնագրութեան փոխադրութեամբ, ընդունելով *փուչ-ռէ* յարաբերութիւնը:

Հ. Ա.

ԱՐԱՔՍԻ ԱՐՏԱՍՈՒՔԸ

Ձայնագրութիւն՝
ԱՐԻՍՏԱԿԷՍ ՅՈՎՀԱՆՆԷՍԵԱՆ

Մայր Ա-րաք-սի ա-փե-րով քայ-լա-մո-լոր գը - նում եմ,
3
հին հին դա-րուց յի-շա-տակ ա-եաց մէ - ջը պըտ-րում եմ.
5
Բայց նո-քա միշտ յեղ - յե - ղուկ պըղ-տոր ջը-րով ե - գեր - քին
7
դա-րիւ դա-րիւ խը-փե-լով փախ-չում է - ին լա - լա - գին:
9
Ա-րաքս ին-չու ձը-կանց հետ պար չես բըռ-նում ման - կա - կան,
11
դու դեռ ծո-վը չը-հա-սած ըս-գա-ւոր ես ինձ նը - ման:

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

ՊԱՏԱՌԻԿՆԵՐ՝ ԳԱԲՐԻԷԼ ԵՐԱՆԵԱՆԻ ՀԱՅ ԱՐԴԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ԴԱՍԱԳԻՐՔԷՆ

ԺԹ. դարասկիզբին, Հայ Արդի Ձայնագրութեան ստեղծումէն ետք, գրուեցան զանազան ձեռնարկներ ու դասագիրքեր՝ որոնք փորձեցին բացայայտել եւ բացատրել համակարգը: Դասագիրքերէն ոմանք տպագրուեցան, ուրիշներ մնացին անտիպ: Անտիպներէն մէկն է Գաբրիէլ Երանեանի (1827 - 1862) աշխատութիւնը, որուն ձեռագիրն այսօր անյայտ է:

1875-ին, Եղիա Տնտեսեան *Մասիս* լրագիրին մէջ կը տպագրէ յօդուածաշարեր (Ե. Մ. Տնտեսեան, «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան Հայոց եւ Նիկողայոս Ն. Ս. Թաշճեան Կ. Պօլսեցի», *Մասիս*, լրագիր, Կ. Պոլիս, 6/18 Մարտ 1875, թիւ 1654, էջ 2-3, 11/23 Մարտ 1875, թիւ 1656, էջ 3, 13/25 Մարտ 1875, թիւ 1657, էջ 2-3, 15/27 Մարտ 1875, թիւ 1658, էջ 3, 18/30 Մարտ 1875, թիւ 1659, էջ 3. «Առ Ն. Ս. Թաշճեան էֆէնտի», *Մասիս*, 17/29 Մայիս 1875, թիւ 1683, էջ 3. «Վերջին պատասխան մը առ Ն. Ս. Թաշճեան ի մասին հայկական ձայնագրութեան դասատետրի խնդրոյն», *Մասիս*, 13/25 Դեկտեմբեր 1875, թիւ 1770, էջ 3, 16/28 Դեկտեմբեր 1875, թիւ 1771, էջ 3): Նպատակն էր փաստել՝ որ 1874-ին, Վաղարշապատի մէջ լոյս տեսած Նիկողայոս Թաշճեանի ձայնագրութեան դասագիրքը՝ *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան Հայոց*, բանագողութիւն մըն է Տնտեսեանի տակաւին անտիպ դասագիրքէն (կը տպուի յետ մահու՝ 1933-ին, Իսթանպուլ), որուն բազմաթիւ ընդօրինակութիւններ կը գտնուէին աշակերտներու մօտ: Չեն ուշանար Թաշճեանին պատասխանները՝ հերքելով բոլոր գրպարտութիւնները (*Մասիս*, 19 Ապրիլ/1 Մայիս 1875, թիւ 1671, էջ 2-3. Նիկողոս Ս. Թաշճեան, [Նամակ խմբագրութեան], *Մասիս*, 7/19 Յունիս 1875, թիւ 1691, էջ 3, 10/22 Յունիս 1875, թիւ 1692, էջ 3): Այս պայքարը այսօրուան ըմբռնումով կը կոչուի «հեղինակի իրաւունքի պաշտպանութիւն», որ ունի իր իրաւական օրէնքները եւ որուն վերջնական վճիռը կ'արձակուի դատարանի մէջ: Բայց այդպէս չէր 1875-ի Պոլիսը: Այստեղ նպատակէս դուրս է քննել Տնտեսեանի եւ Թաշճեանի փաստարկումներուն արժանահաւատութիւնը, մանաւանդ որ երբեմն հարցը դուրս ելած է քննականութեան սահմաններէն եւ ընթացած երկկողմանի անձնական վարկաբեկումներու ոչ այնքան պատշաճ (բայց մինչեւ այսօր հայկական մամուլին մէջ տիրական) ուղիով:

Քննելով արդի դիտանկիւնէն, խիստ հետաքրքրական է պայքարի բնաբանէն մեկուսացնել այս երկու մեծ երաժիշտներուն գաղափարական համոզումները եւ կարծիքները հայկական եկեղեցական երաժշտութեան մասին, զորս ակամայաբար արտայայտած են ենթաբնագիրին մէջ: Բայց ասիկա ուրիշ անգամ:

Յիշեալ յօդուածներէն երկուքին մէջ, Տնտեսեան մէջբերումներ կատարած է Երանեանի անտիպ դասագիրքէն: Թէեւ անոնց քանակութիւնը մեծ չէ, քանի որ Տնտեսեան այս քաղուածքներով միշտ ցանկացած է փաստել իր հետապնդած դրոյթներէն մէկը, բայց անոնք կը ներկայացնեն Երանեանի ցարդ յայտնի միակ բնագիրները:

Ստորեւ, պիտի ամփոփեմ Տնտեսեանի բոլոր քաղուածքները:

Բնականաբար, միտքերու հետեւողականութիւն մը չէ որ պիտի գտնենք այստեղ, քանի որ Տնտեսեան քաղուածքներ կատարած է դասագիրքի զանազան մասերէ: Ինչ որ ալ ըլլայ արդիւնքը, Երանեանի կորսուած դասագիրքէն բեկորներ ունենալու հաճոյքն է սոյն արտատպումիս նպատակը: Դասագիրքը գրուած ըլլալու է 1850-ականներու երկրորդ կէսին:

Աղբիւրս է՝ Ե. Մ. Տնտեսեան, «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան Հայոց եւ Նիկողայոս Ն. Ս. Թաշճեան Կ. Պօլսեցի», *Մասիս*, լրագիր, Կ. Պոլիս, 15/27 Մարտ 1875, թիւ 1658, էջ 3. «Վերջին պատասխան մը առ Ն. Ս. Թաշճեան ի մասին Հայկական ձայնագրութեան դասատետրի խնդրոյն», *Մասիս*, 13/25 Դեկտեմբեր 1875, թիւ 1770: Տնտեսեան Երանեանի աշխատութիւնը կը կոչէր «դասատետր Գ. Երանեանի»: Խորագիրը՝ ***Դասագիրք Հայ Արդի Ձայնագրութեան***, դրուած է իմ կողմէս:

Հ. Ա.

[ԴԱՍԱԳԻՐՔ ՀԱՅ ԱՐԴԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ]

(հատուածներ)

Գաբրիէլ Երանեան

Անկերպ ձայնը շփոթ ու անորոշ հնչմունք մըն է եւ ինչ աստիճանի մէջ ըլլալը չիմացուիր, ինչպէս երկու դիմահար մարմիններէ կը պատճառի:

[Բարձրանիշի մասին:] Ձայներու ո՛ր աստիճանին բարձր ու համաձայն ձայն հանել ուզենք նէ, նոյն աստիճանէն եօթը աստիճան վեր ելլելու ենք:

[Կիսաձայներու մասին:] Երկու ամբողջ աստիճանին մէջ տեղի ձայնին կ՚ըսենք կիսաձայն, այսինքն պարսկերէն նիմ կ՚ըսուի:

[Տեւողութեան մասին:]

Հարց.-Ձայներուն վրայ քանի՞ բան կը նկատուի:

Պատ.-Երեք. եղանակ, ժամանակ, հանգիստ:

Ժամանակը ըստ երաժշտաց եղանակագրութիւնն է, ու ծանրութիւնն է կամ սղութիւնն է. վասն զի ամեն աստիճանի կամ կարճ ժամանակի տեւողութեան ներքեւ կը պարունակուի: Ժամանակին տեւողութեան կրնայ չափ սեպուիլ երակին զարկը, որ գրեթէ անոր մօտ բան մըն է. աջ ձեռքդ ականջիդ քովէն մինչեւ ծունկդ անգամ մը երթալը, որուն կ՚ըսեմք 1/4 ժամանակ:

[Ձայնահատի մասին:] Եղանակ մը կամ երգ մը երգած ժամանակնիս մէջ տեղուանքը երբեմն լուռ կը կենամք, ոմն աւելի տեւողութեամբ, ոմն քիչ տեւողութեամբ. անոր կ՚ըսեմք Հանգիստ:

[Ձայնեղանակներու մասին:] Ած շարականները ի՞նչ եղանակ են, էֆ տիկեահ եղանակ: Դձ ի՞նչ եղանակ է, Սվահան եղանակ:

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՒՈՐԻՉ ՕՓԵՐԱՅԻ Ա. ԱՐԱՐԸ

ԺԹ. դարու Հայ մասնագիտացուած երաժշտութեան կազմաւորութեան առաջին տարիներէն սկսեալ, երաժշտահանններուն ուշադրութենէն չէ վրիպած օփերան: Շուրջ 135 տարուան պատմութիւն ունի մեր օփերայի արուեստը՝ սկսելով Չուհաճեանի Հրաշագեղ *Արշակ Բ.*ով (խօսքը բնօրինակ տարբերակին մասին է եւ ոչ թէ խիստ աղաւաղեալ էյնաթեան-Ծահվերդեան տարբերակին): Հակառակ այս բուռն սկզբնաւորութեան, որակական առումով մեր օփերայի գրականութիւնը յետագային չ'ունենար վերելքի ուղղագիծ զարգացում: Մինչեւ 1940-ականները՝ Հայ երաժշտահանները կ'արտադրեն այսօր դասական դարձած չորս օփերաներ եւս՝ *Ջէմիրէ, Անոյշ, Դաւիթ Բէկ, Ալմաստ*, թէեւ առաջինը տակաւին կը սպասէ իր ամբողջական բեմականացումին: Նոյնիսկ 1939-ին Սարգիս Բալասանեան կը յօրինէ թաճիքական առաջին օփերան՝ *Վոսէի ապստամբութիւնը*, որուն կը յաջորդէ երկու օփերա եւս: Նոր ժամանակներուն, օփերայի արուեստին Հզօր թափ ու չունչ կը պարգեւեն Աւետ Տէրտէրեանի երկու օփերաները՝ *Կրակէ օղակ* (1967) եւ *Երկրաշարժ* (1984): Խորհրդային Հայաստանի բազմաթիւ երաժշտահաններ (Յ. Ստեփանեան, Ա. Այվազեան, Կ. Զաքարեան, Լ. Խոճա-էյնաթեան, Ա. Տէր Ղեւոնդեան, Ա. Բաբաեւ, Վ. Տիգրանեան, Գ. Արմէնեան, Ա. Յարութիւնեան, Է. Յովհաննիսեան եւ ուրիշներ) կը դիմեն այս բարդ արուեստին, առանց յաջողելու պարտադրել մշտարժէք գործ մը: Սփիւռքի մէջ, Ալան Յովհաննէսի օփերաները չեն մտներ Հայկական կամ միջազգային մնայուն նուագացանկ, ոչ ալ Արա Պարթեւեանի եւ այլոց փորձերը:

Հետեւաբար, Հակառակ քանակական ոչ-սակաւաթիւ արտադրութեան, մեր օփերաներուն կենդանի արժէքը կը սահմանափակուի վերոյիշեալ քանի մը անուններով:

Այս յետնախորքին վրայ, խիզախ քայլ մըն է դարձեալ դիմել օփերայի սեռին, մանաւանդ քաջ գիտակցելով անոր բարդութիւնները՝ կապուած երաժշտա-թատերբեմական ամբողջականութիւն մը կերտելու Հետ: Էդուարդ Սադոյեանի երաժշտահանական բեղուն փորձը մղեց իրեն դիմելու այս քայլին, 1996-ին սկսելով յօրինել *Գրիգոր Լուսաւորիչ* օփերան, զոր կ'աւարտէ 2003-ին:

Է. Սադոյեան 1968-1971 իբրեւ ազատ ունկնդիր Հետեւած է Մոսկուայի Չայքովսքի Երաժշտանոցի Ա. Խաչատրեանի եւ Ս. Բալասանեանի դասընթացքներուն, իսկ 1976-ին աւարտած Երեւանի Կոմիտաս Երաժշտանոցի յօրինողական բաժինը՝ աշակերտելով Ա. Յարութիւնեանին: Ունի բազմաբեղուն ստեղծագործական ժառանգութիւն մը՝ 2 Համանուագ (Symphony), Համանուագային Պատում (Symphonic Poem)՝ *Խորէն արձանագործ*, Քոնչերթօ սրինգի եւ սենեկային նուագախումբի Համար, երեք սենեկային օփերա՝ *Մարիա Վոլկոնսկայայի յուշագրերը, Կեանքի ծառը* եւ *Էյ, ով կայ այդտեղ*, մանկական բեմապար (ballet)՝ *Արտակի երազը*, 2 Լարային Քառանուագ, երգաշար՝ *Սիրոյ Հայրեններ*, բազմաթիւ խմբերգներ եւ գործիքային երկեր: Իր ստեղծագործութիւնները Հնչած են զանազան վայրեր, ինչպէս Չեխիայի եւ Սլովաքիայի 12 քաղաքներ, Հանովէր, Մոսկուա (Հեղինակային նուագահանդէս), Ս.

Փեթերսպուրկ, Քիեւ, Ռիկա, Թալլին, Պէյրութ, ինչպէս նաեւ Նորվեկիայի, ԱՄՆ-ի, Ֆրանսայի եւ Փորթիւկալի տարբեր քաղաքներ:

Ուրեմն, մեր առջեւ ունինք փորձառու գրիչ մը, պատրաստ խիզախելու օփերայի արուեստին մէջ:

Քննախօսականիս մէջ կը ներկայացնեմ խտասալիկ մը՝ որ կը բովանդակէ *Գրիգոր Լուսաւորիչ* օփերային Ա. արարը: Խտասալիկը լոյս տեսած է սահմանափակ քանակութեամբ եւ հրապարակուած անձնական ջանքերով՝ անհատ մեկենասներու աջակցութեամբ:

Խտասալիկին կ'ուղեկցի քառածալ թերթիկ մը, ուր կը կարդանք Ա. արարին համառօտ բովանդակութիւնը, երաժշտահանին կենսագրութիւնը եւ կատարողներուն անունները:

Ձայնագրութիւնը իրականացուած է ըստ առաջին կատարումին՝ որ տեղի ունեցած է նուագահանդիսային ձեւով (concert form), 2000 Նոյեմբեր 4-ին, Երեւանի մէջ, Արամ Խաչատրեան Ֆիլհարմոնիք համերգասրահին մէջ:

Կատարողներն են՝ Հայաստանի Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ եւ Երգչախումբ, նուագավար՝ Գէորգ Մուրադեան, մեներգիչներ՝ Գրիգոր Շագոյեան (Գրիգոր Լուսաւորիչ), Սարգիս Թորոսեան (Տրդատ արքայ), Կոնստանտին Սիմոնեան (Հազարապետ Օտա Ամատունի), Գայեանէ Գեղամեան (Աշխէն թագուհի), Լիլիթ Գրիգորեան (Խոսրովիդուխտ եւ ծեր կին), Ռուբէն Նուրիճանեան (Յիսուս Քրիստոս եւ քրմապետ) եւ Յակոբ Սարեան (բանտապետ):

Լիպրեթթիստը նոյն ինքը երաժշտահանն է: Նիւթը քաղած է Ստեփան Զաքարեանի համանուն թատերգութենէն, որ իր կարգին ամբողջութեամբ հիմնուած է Ագաթանգեղոսի *Հայոց պատմութիւն*ին վրայ:

Խտասալիկին բովանդակութիւնը կազմող Ա. արարը կը սկսի Գրիգոր Լուսաւորիչի Խոր Վիրապի շրջանէն:

Օփերային սկիզբը, Սաղոյեան գեղեցիկօրէն օգտագործած է Նարեկացիի *Մատեան ողբերգութեան*էն հատուած մը, փորձելով արտայայտել Լուսաւորիչի հոգեվիճակը Խոր Վիրապին մէջ եւ ստեղծել Աստուծոյ ուղղուած գոհաբանական-գովաբանական խորհրդականութիւն մը, որուն հասնելու համար դիմած է դաշնակի եւ արական երգչախումբի մինիմալիստական օգտագործումին: Ի դէպ, ամբողջ արարի ընթացքին՝ հակառակ բուռն վերելքներուն եւ ամբարձումներուն, երաժշտահանը միշտ ձգտած է չչարաշահել նուագարանային-երգչային կարելիութիւնները:

Յաջորդ տեսարանին մէջ երաժշտահանը տարբերած է երեք տիպարներու բնութագիրներ. Յիսուս Քրիստոս (թենոր)՝ որ կը յայտնուի Գրիգոր Լուսաւորիչին եւ լայնաշունչ երգային ոճով մը անոր կը յայտնէ կատարելիք գործերուն եւ սրբանալուն մասին. Գրիգորին կերակրող ծեր կինը (մեծծո-սոփրանօ)՝ որ աղաչական աղերսանքով կը խնդրէ Գրիգորէն բուժել իր հիւանդ թոռան. Գրիգոր Լուսաւորիչ (պարիթոն)՝ որ նախ անորոշ եղանակաւորումներով կը մատնէ անվստահութիւնը իր սեփական անձին եւ կարողութեան նկատմամբ եւ ապա՝ ներունակութիւն ստանալով Քրիստոսի խօսքերէն, կը դառնայ աւելի հաւասարակշռուած՝ ընդհուպ մինչեւ երեխայի փրկութեան համար երգած հոգեպարար եւ մելամաղձիկ աղօթքը:

Կատարուած է հրաշքը եւ երեխան բուժուած: Բայց Գրիգոր 13 տարի առաջ պէտք էր մահացած ըլլար: Յաջորդ տեսարանին մէջ կը ներմուծուին խստաբարոյ

ելեւէջներ: Հազարապետ Ամատունի (պարիթոն) դաժան եղանակով եւ ձայնատի-ճաններու անկայուն ոստիւններով կ'ամբաստանէ բանտապետին (թենոր), մինչ վերջինս բարի տիպարի առաքինութեամբ կը բացատրէ Գրիգորի հրաշքներուն մասին:

Արքային որոշումով, Գրիգորին կը տանին Վաղարշապատ՝ զայն բուժելու նպատակով:

Բայց Գրիգորի գոյութիւնը լեցուն է վտանգներով ու թշնամիներով: Աշխէն թագուհին (սոփրանօ) եւ արքայի քոյր Խոսրովիդուխտ (մեծծօ-սոփրանօ) մտահոգուած են Գրիգորի ապահովութեամբ, միաժամանակ ցանկանալով արքային բուժումը:

Ամբոխին մէկ մասը սիրալիր կ'ողջունէ Գրիգորին գալուստը: Բայց հեթանոս քրմապետը (թենոր) բնականաբար դէմ է անոր յայտնութեան եւ զայն կը ներկայացնէ իբրեւ Խոսրով արքային սպանող Անակի որդին: Կը գրգռուին յոյզերը: Ամբոխին միւս մասը կ'արտայայտէ յարձակողական տրամադրութիւններ: Այլաբան տիպարներ ստեղծելու վարպետութեամբ, այս ամբոխավարութեան մէջ երաժշտահանը կը գծագրէ Գրիգորին հեզաբարոյ տիպարը՝ որ կ'ապաւինի Աստուծոյ ողորմութեան եւ բարեսրտութեան վրայ:

Երբ կը ժամանէ Տրդատ արքայ, երգչախումբին յարձակողականութիւնը վարպետօրէն եւ գրեթէ աննկատելիօրէն կը փոխուի քայլերգային կշռութաւորութեամբ յագեցած տօնական վճռականութեան՝ ուր ամբոխը կը փառաբանէ արքային: Կը յայտնուի հիւանդ արքան (թենոր) եւ Գրիգորէն կը խնդրէ բուժել իր մարմնական եւ մանաւանդ Հռիփսիմէի նկատմամբ տածած սիրոյ եւ մեղքի հետ կապուած հոգեկան տառապանքները: Գրիգոր կ'առաջարկէ փրկութեան միակ ուղին՝ ծնկադրել Աստուծոյ առջեւ: Արքան կը համաձայնի: Որքան հետաքրքրական է երգչախումբին արտայայտութիւնը՝ երբ փոքրիկ, ոգեւորիչ ենթադասոյթներու (motif) աշխոյժ կուտակումով կ'արձագանգէ հայոց մեծազօր արքայի ծնկադրումը, ուրեմն նաեւ՝ նոր հաւատքի ընդունումը: Հեշտոլոր տրամադրութեամբ բոլորն ալ կը մաղթեն արքային բուժումը: Գործիքային հանդարտ միջնանուագի մը ընթացքին կը յայտնուի Հռիփսիմէ կոյսի հոգին եւ կը կատարուի հաշտութիւնը: Հրաշքը տեղի կ'ունենայ եւ արքան կ'առողջանայ իր հոգեկան հիւանդութենէն:

Բայց տակաւին կը մնայ մարմնական հիւանդութիւնը: Գրիգոր կը յայտարարէ՝ թէ երբ արքան բուժուի բոլորը պիտի մկրտուին ու դառնան քրիստոնեայ, իսկ ասոր հասնելու համար պէտք է կործանել բոլոր մեհեաններն ու կուռքերը: Սակայն տակաւին թերահաւատութիւնը առկայ է քրմապետին գլխաւորութեամբ, որ կը փորձէ կասկած յարուցել Գիգորի աստուածային կարողութիւններուն վրայ:

Խորաթափանց մեղմութեամբ համակուած խմբերգով ժողովուրդը կը դիմէ Աստուծոյ՝ խնդրելով արքային առողջացումը, իր հանգոյցին հասցնելով Ա. արարը:

Տիպարներու ընդգծուածութիւնը կը հանդիսանայ երաժշտութեան յատկանիշներէն մէկը, կապուած յատկապէս չար-բարի հասկացութիւններուն հետ:

Սաղոյեան գիտէ հասնիլ տրամագծուած բարձրակէտերու, զանոնք հաւասարակշռելով ներգործուն խոնարհումներով:

Երգամասը մեծապէս հիմնուած է խօսակցական առոգանութեան եւ ելեւէջային բնական յատկանիշներուն վրայ, առանց երբեք ըլլալու ասերգային:

Հոգեւոր երգերու ուղղակի քաղուածքներ չնկատեցի երաժշտութեան մէջ: Բայց

ան յագեցած է չարականներէն եւ տաղերէն բխած ելեւէջային դարձուածքներով եւ ընդհանրութիւններով, այլեւ հոգեւոր երաժշտութեան ոճական բնայատկութիւններու դրական վերարտադրութեամբ՝ միշտ պահպանելով հեղինակի ինքնատիպ դրոշմը:

Օփերայի յատկանիշներէն մէկն ալ երգչախումբի հրաշալի օգտագործումն է՝ երաժշտական գիծի տպաւորիչ, ազդեցիկ զարգացումով: Երգչախումբն ունի թէ՛ մեղմաքարոյ թափանցիկութիւն եւ թէ՛ ներքին տռամաթիզմ:

Նուագավար Գէորգ Մուրադեան հարուստ ներունակութեամբ կը զարգացնէ ոչ այնքան դիւրին նուագագրութիւնը (score):

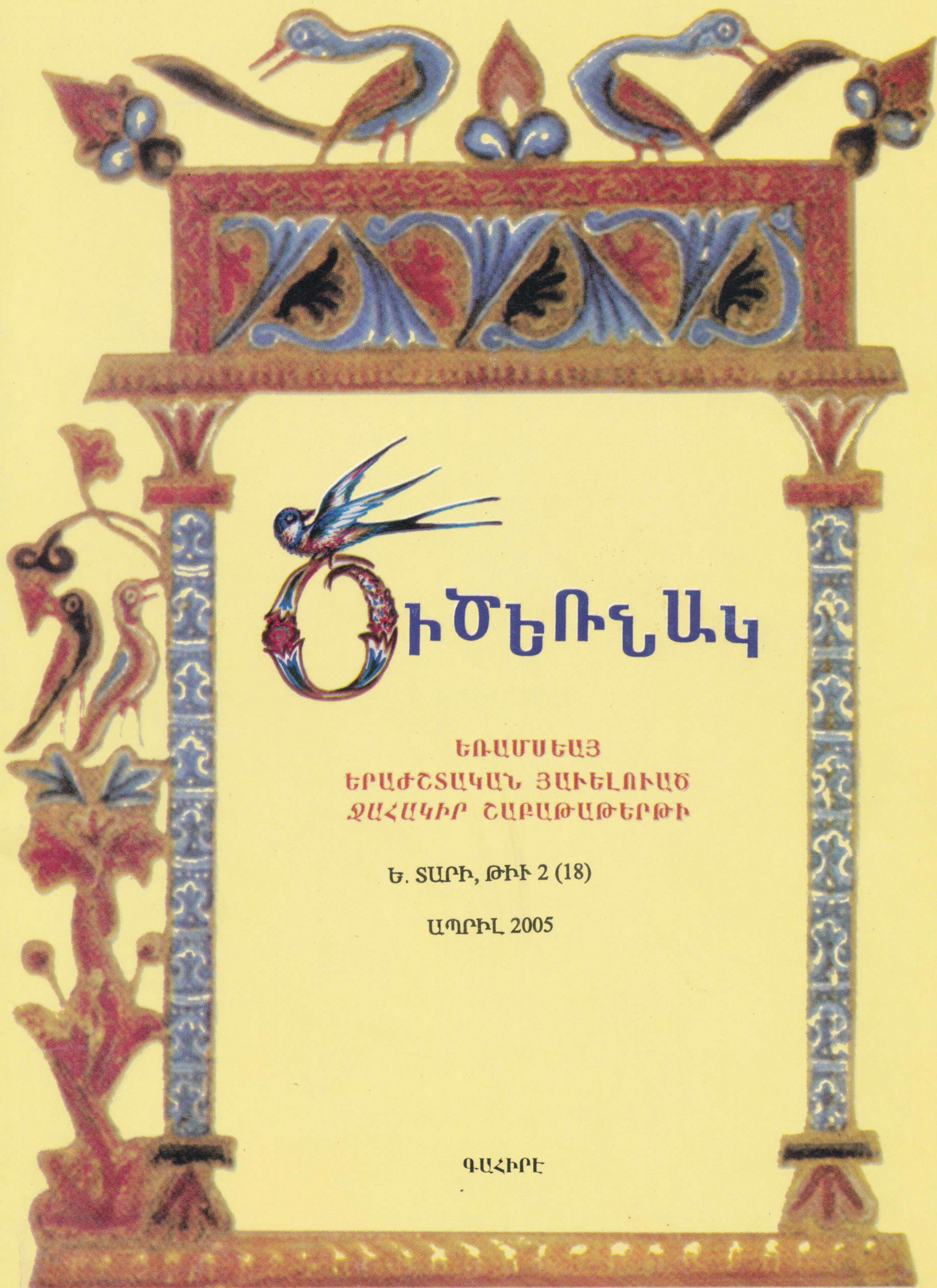
Բոլոր երգիչներն անխտիր ունին ձայնական-երաժշտական հրաշալի տուեալներ: Բայց կը պակսի ձայնային խաղարկութիւնը: Ժամանակակից երաժշտութեան կատարումը կը տարբերի աւանդականէն: Անհրաժեշտ է ձայնային արհեստավարժութեան (technique) միջոցով ապահովել մեկնաբանական զանազանում: Բաւարար չէ ուժեղացումներն ու մեղմացումները, յոյզերու չռայլումներն ու զսպուածութիւնները: Օփերայի գլխային հիմնական արհեստավարժութեան զուգահեռ, արդի ոճով օփերաներուն համար կը գործածուին նաեւ կոկորդային, կիսա-կոկորդային, կրծքային, կիսա-կրծքային եւ այլ արհեստավարժութիւններու խառնուրդներ, հասնելու համար բեմական արտայայտչականութեան առաւելագոյն ներգործութեան: Խտասալիկին բոլոր մեներգիչները դասական ամուր կրթութեան եւ հրաշալի ձայնական ընդունակութիւններու տէր արուեստագէտներ են, որոնք հրաշալիօրէն կրնան կատարել Վերտի, Փուչչինի: Բայց, ըստ էութեան, Հայաստանի երգչային դպրոցին մէջ տակաւին չէ զարգացած ժամանակակից գործերու երգեցողութեան դասաւանդումի համակարգերը: Եւ այս առումով, կարծէք յօրինողութիւնը առաջ անցած է կատարողականութենէն: Յօրինողութիւնը ի յայտ բերած է շատ աւելի առաջապահութիւն քան կատարողական գործադրութիւնը: Կամ, աւելի ճիշդ բնութագրութեամբ, յօրինողութեան զարգացումին զուգահեռ մեր մօտ չէ յառաջացած նորաոճ գործեր մեկնաբանելու ատակ խմբակ մը: Արեւմտեան երաժշտութեան մէջ արդի երաժշտութեան մեկնաբանները թիւով շատ աւելի քիչ են քան դասականներունը: Դասական կրթութեամբ կատարողները ոչ մէկ պարտաւորութիւն ունին մեկնաբանելու արդի ոճեր: Եւ այս պատճառով, արեւմտեան աշխարհին մէջ գոյութիւն ունին նաեւ կատարողներ՝ որոնք յատուկ մասնագիտացած են նոր ոճերու մեկնաբանութեան մէջ, բան մը՝ որ կը պակսի հայրենի մեներգիչներուն մէջ: Այս առումով, չմոռնանք Ի. դարու երաժշտութեան կատարողականութեան բացառիկ ներկայացուցիչ՝ Քաթի Պէրպէրեանի արուեստը, որուն ձայնագրութիւններէն կարելի է շատ բան սորվիլ: Բայց, ասիկա, ինչպէս ըսի, երբեք չի նսեմացներ դերակատարներուն աներկբայ կարողութիւնները իբրեւ մեներգիչներ: Արդարեւ, համոզուած եմ, որ բեմադրութեան մը պարագային՝ բեմական խաղի կենդանի զգացողութեան շնորհիւ, մենակատարներուն ձայնային խաղարկութիւնը բնականաբար պիտի ենթարկուի դրական վերատեսութեան:

Ինչեւէ: Խտասալիկին համակիչ երաժշտութիւնը մեզի յագուրդ կը պահէ ունկընդրելու մնացած արարները: Այս օփերան կը դառնայ դասական թէ ոչ՝ ժամանակը կրնայ ցոյց տալ: Բայց անոր ամբողջական ու որակեալ բեմադրութիւնը պարտաւորութիւն մըն է:

Հ. Ա.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 4530327 Fax : (202) 4522282


ԾԻԾԵՌՆԱԿ
ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ԶԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ
Ե. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 2 (18)
ԱՊՐԻԼ 2005
ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ե. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 2 (18)

ԱՊՐԻԼ 2005

ԳԱՀԻՐԷ

ՀԱՅԿ ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ
ԽՄԲԱՎԱՐ, ԵՐԱԺՇՏԱՀԱՆ

Ստեղծագործական երկար ճանապարհ անցած է Հայկ Սարգիսեան: Իբրեւ խմբավար՝ ձգտած է միշտ հայ երգը սիրցնել մանուկներուն, պատանիներուն եւ երիտասարդներուն ու զայն տարածել հայ թէ օտար շրջանակներու մէջ: Իբրեւ երաժշտահան՝ յօրինած ու մշակած է բազմաթիւ երգեր, լարային քառանուագի գործեր, չարժանկարի երաժշտութիւն եւ մեծ ուշադրութիւն դարձուցած մանուկներու երաժշտութեան:

Ծնած է Գահիրէ, 1955 Յունիս 19-ին: Այսինքն՝ շուտով պիտի լրանայ իր 50-ամեակը:

Սերած է մտաւորական-երաժիշտ ընտանիքէ: Հայրը՝ Պարոյր Սարգիսեան, եղած է սիրուած երգիչ (պարիթոն), ելոյթներ ունեցած Գահիրէի ձայնասփիւռէն եւ մասնակցած զանազան նուագահանդէսներու: Մեծ հայրը՝ Յարութիւն Քհնյ. Սարգիսեան, հեղինակն է *Բալու. իր սովորոյթները, կրթական ու իմացական վիճակը եւ բարբառը* խորագիրով արժէքաւոր ուսումնասիրութեան (Գահիրէ, 1932):

Նախնական կրթութիւնը ստացած է Գահիրէի Գալուստեան Ազգային Վարժարանին մէջ, միաժամանակ դաշնակի դասեր առնելով յայտնի մանկավարժ Նուարդ Տամատեանէն:

Փոքր տարիքէն, Գահիրէի մէջ դաշնակի նուագածութեամբ իր մասնակցութիւնը բերած է գաղութային զանազան ձեռնարկներու:

Ուսումը շարունակած է Կիպրոսի Մելգոնեան Կրթական Հաստատութեան մէջ 1969-1975-ին: Դպրոցական հանդէսներուն ելոյթներ ունեցած է դաշնակի նուագածութեամբ: Յետագային, Կարօ Երզնկացեան պիտի յիշէր Սարգիսեանին առաջին ելոյթը այնտեղ. «Ինձ համար անմոռանալի է, Նիկոսիոյ մէջ՝ հանրութեան առաջ, դաշնամուրի վրայ պատանի Հայկօի առաջին ելոյթը: Այդ ժամանակ դեռ դողդոջուն, մելամաղձոտ Հայկ Սարգիսեանը սքանչելի տպաւորութիւն թողեց՝ իր ճկուն կատարողականութեամբ: Խանդավառ ներկաներ արտայայտուեցան՝ «երաժշտութիւնը ի՛րն է, ինքը՝ երաժշտութեանը»»[1]:

Ուրիշ ականատես մը եւս կ'ընէ նոյն վկայութիւնը. «Մօտ 15 տարիներ առաջ Մելգոնեան Կրթական Հաստատութեան հանդէսներուն մէկուն ընթացքին, բեմ բարձրացաւ փոքր հասակով, բայց վստահ քայլերով պատանի մը եւ դաշնամուրին առջեւ անցնելով ելոյթ մը ունեցաւ: Հանդէսին աւարտին դպրոցին Տնօրէնը յայտարարեց. «Այս տղան տաղանդ ունի»»[2]:

Կը մասնակցի Մելգոնեանի երաժշտութեան դասատու Սեպուհ Աբգարեանի երգչախումբին: Այստեղ է՝ ուր սկիզբ կ'առնէ Սարգիսեանին հետաքրքրութիւնը խըմբերգային արուեստին հանդէպ[3]:

Սարգիսեան կը հաղորդէ՝ թէ խմբավարութեան ասպարէզին նկատմամբ «զգացումը առաջին անգամ ունեցայ Մելգոնեան Կրթական Հաստատութենէն ներս: Դպրոցին արուեստի ուսուցիչը՝ Պր. Սեպուհ Աբգարեանը, առիթով մը ստիպողական ճամբորդութեան մը պատճառաւ պիտի բացակայէր եւ ինծի յանձնեց հաստատութեան երգչախումբը վարելու ծանր պաշտօնը:

«Այդ առիթը մղեց զիս անդրադառնալու թէ խմբավարութիւնը իմ ապագաս պիտի ըլլայ: Յետագային դարձեալ Մելգոնեանի մէջ կազմեցի դասարանային քառաձայն երգչախումբ մը, որ երկու տարբեր առիթներով ելոյթ ունեցաւ»[4]:

Մելգոնեանը աւարտելէն ետք՝ 1975-1983-ին խմբավարութիւն կ'ուսանի Երեւանի Արամ Խաչատրեան Երաժշտական Ուսումնարանին եւ ապա Կոմիտաս Երաժշտանոցին մէջ: Մասնակցելով Հանրապետութեան երաժշտական ուսումնարաններու խմբավարական մրցոյթին՝ կ'արժանանայ դափնեկիրի կոչումին:

1977-ին, Երեւանի մէջ կը հիմնէ սփիւռքահայ ուսանողներէ կազմուած երգչախումբ, որ ելոյթներ կ'ունենայ մայրաքաղաքի զանազան սրահներու մէջ[5]: Օրինակ, 1979 Ապրիլ 2-ին, Երեւանի Ֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճին մէջ կը մասնակցի Բարեկամութեան Համերգին: Կը հրաւիրուի մասնակցելու Գարուն երիտասարդական-ուսանողական փառատօնին, որ տեղի կ'ունենայ 1979 Ապրիլ 19-ին, Երեւանի Համալսարանի բժշկական կաճառին մէջ, կատարելով Ա. Յարութիւնեանի *Երգ Հայկ Բժշկեանի մասին* եւ Թ. Ալթունեանի մշակած *Մարալ Մարալ* խմբերգները[6]:

Հայաստանի մէջ կը մասնակցի նաեւ ազգագրական արշաւներու, որոնք իր մէջ սէր կ'առթեն գեղջկական երաժշտութեան հանդէպ, սէր մը՝ որ մինչեւ այսօր իր կենդանի ազդեցութիւնը պահած է խմբավարին գործունէութեան վրայ:

Այնտեղ կ'ամուսնանայ լիբանանահայ ուսանող՝ սրինգահար Անահիտ Ճէպէճեանի հետ, որոնք յետագային միասին պիտի ծաւալէին ստեղծագործական բեղուն աշխատանք: Երեւանի մէջ կ'ունենայ իր անդրանիկ զաւակը՝ Արեւիկ:

Տակաւին Երեւանի Երաժշտանոցի ուսանող, արձակուրդային այցելութիւններէն մէկուն, 1980 Յունուար 30-ին, Գահիրէի Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան մէջ կու տայ բանախօսութիւն մը՝ *Սփիւռքահայ ուսանողները Հայաստանի մէջ եւ Հայրենի երիտասարդութիւնը* վերտառութեամբ[7], նպատակ ունենալով հայրենի իր տպաւորութիւնները փոխանցել եգիպտահայութեան:

Բայց ամենակարեւորը 1980 Փետրուար 8 թուականն էր, երբ Գահիրէի Նայլ Հոլին մէջ կը կազմակերպէ գեղարուեստական երեկոյթ մը, մասնակցութեամբ Գալուստեան Ազգային Վարժարանի աշակերտութեան: Բացի Սարգիսեանի խմբավարութեամբ կատարուած խմբերգներէ, երեկոյթը կը բովանդակէր նաեւ մեներգներ, դաշնակի նուագածութիւն եւ քանի մը արտասանութիւն: Երեկոյթը լայն արձագանգ կը գտնէ եգիպտահայ գաղութին մէջ, ստեղծելով աննախադէպ խանդավառութիւն, եւ, բնականաբար, խմբավարին դէմ յառաջացնելով կոյր թշնամանք պահպանողական խաւին կողմէ: Յայտագիրին վրայ իբրեւ գեղարուեստական պատասխանատու յիշուած էր Մանուէլ Քէօսէեանին անունը:

Ես ներկայ գտնուած եմ երեկոյթին: 16 տարեկան էի այդ ժամանակ, որով անկարելի է այսօր կարողանամ գեղարուեստական գնահատութիւն մը տալ: Բայց յիշողութեանս մէջ դրոշմուած կը մնայ լեփ-լեցուն սրահը, անվերջանալի ծափահարութիւնները, բեմին վրայ գտնուող աշակերտներուն պատանեկան ուրախութիւնը: Լաւ կը յիշեմ նաեւ յետ-երեկոյթի արձագանգները, երբ հանրութիւնը երկար ամիսներ շարունակեց եռանդով խօսիլ կատարուածին մասին: Չեմ մոռնար նաեւ այդ ժամանակուայ մեր միակ դպրապետ-խմբավարին բացասական վերաբերմունքը, որ՝ առանց ներկայ գտնուած ըլլալու երեկոյթին, կարողացաւ իր շուրջ համախմբել համախոհներու խմբակ մը եւ բանաւոր արշաւ մը ծաւալել Սարգիսեանին դէմ:

ԳԵՂԱՐՈՒԵՍՏԱԿԱՆ ԵՐԵԿՈՅ

ԵԼՈՅԹ Կ'ՈՒՆԵՆԱՅ

Գալուստեան Ազգային Վարժարանի

Երկրորդական Բաժնի Աշակերտութիւնը

Արտասանութիւն, երգ, նուագ, խմբային Արտասանութիւն, խմբերգ

ԽՄԲԱՎԱՐ

ՀԱՅԿ ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ

(Խմբավարութեան Դափնեկիր)

Գեղարուեստական Պատասխանատու՝

ՄԱՆՈՒԷԼ ՔԷՕՍԷԵԱՆ

Հանդիսութեան Ընդհանուր Ղեկավար՝

Տնօրէն ՆՇԱՆ ՎԱՐԴԵԱՆ

Ուրբաթ, 8 Փետրուար 1980, երեկոյեան ժամը 8.30 ին

« ՆԱՅԼ ՀՈԼ » ՍՐԱՀԻՆ ՄԷՋ

8 Փետրուար 1980, Գահիրէի Նայլ Հոլի երեկոյթի յայտագիրին տիտղոսաթերթը

Երեւոյթը շրջադարձ մըն էր եգիպտահայութեան գեղարուեստական քարացած կեանքին մէջ: Հանրութիւնը պէտք ունէր դրական փոփոխութեան, թարմ նորութեան, տեսնել իր պարզ ու բնական յոյզերուն հարազատ արտացոլումը բեմին վրայ՝ փոխանակ կեղծ, անհրապոյր, միջավայրէն կտրուած արտայայտութիւններուն:

Սարգիսեան յաջողած էր հայ երաժշտութեան հանդէպ բուռն սէր յառաջացնել մասնակցողներուն մէջ՝ հազուադէպ երեւոյթ մը եգիպտահայ երաժշտութեան նոր շրջանի պատմութեան մէջ:

Երեւոյթը ես կը կապեմ նաեւ այդ տարիներուն իր բարձրակէտին հասած երիտասարդական շարժումի մը հետ, որուն հոգեւոր հայրն էր Մ. Քէօսէեան: Շարժումին նպատակն էր ճեղքել գաղութային անշարժութիւնը, փոխել կաղապարուած գաղափարախօսութիւնը, ստեղծել պատանիներու եւ երիտասարդներու ազգային նկարագիրը կոփող պայմաններ: Շարժումը ինքնուրոյն էր եւ չէր կապուած կուսակցութիւններէն մէկուն հետ, առանց անպայմանօրէն հակառակ ըլլալու կուսակցութիւններու գոյութեան[8]:

Երեւոյթը անմիջականօրէն այս շարժումին կազմակերպութիւնը չէր: Բայց ան կը հանդիսանար շարժումին ղեկավար Մանուէլ Քէօսէեանի նախաձեռնութիւնը եւ պարզ միամտութիւն մըն է անոր մէջ չտեսնել շարժումին շարունակութիւնը:

Թէ երեւոյթը համահնչիւն էր երիտասարդներու այս շարժումին կը վկայէ այն փաստը՝ որ շարժումին գլխաւոր խօսնակ *Հոկտեմբեր* ամսագիրը հանդիսացաւ ձեռնարկին ամենաուժեղ արձագանգողը: Երբ «աւանդական» մամուլը շարունակեց իր տիպարային գովաբանութիւնները՝ սովորական անհրապոյր դարձուածքներով, *Հոկտեմբեր* Հ. Սարգիսեանին հետ երկար հարցազրոյցով մը վեր կը հանէր երիտասարդներուն մօտենալու գաղափարախօսութիւնը, անոնց մէջ երաժշտութեան սէրը արթնցնելու անհրաժեշտութիւնը[9] եւ կը հրատարակէր մասնակցող աշակերտներուն կարծիքները եւ տպաւորութիւնները[10]: Հարցազրոյցն իր խորքին մէջ կոչ մըն էր խօսքի նորացումին ու թարմացումին՝ արտայայտուած երաժշտութեան միջոցով:

Հարցազրոյցին մէջ, Սարգիսեան կը յայտնէր՝ թէ «վերադարձիս համագաղութային երիտասարդական երգչախումբ մը կազմելու միտք ունիմ, բայց թերեւս այս ծրագիրը յետաձգեմ մինչեւ [Երեւանի] երաժշտանոցը աւարտելս, ամէն ինչ կախեալ է համայնքի պայմաններէն»[11]:

Նոյն շրջանին, կ'այցելէ Գահիրէի Այծեմնիկ հանգստեան տունը, ուր ապաստան գտած էին տարագրութեան դժանութիւնը ճաշակած հայ ծերունիները: Սարգիսեան կը ձայնագրէ անոնց երգած հարսանեկան, քնարական, պատմական եւ հայրենասիրական երգերը, զորս տանելով Երեւան կը յանձնէ երաժշտանոցի ժողովրդական ստեղծագործութեան բաժանմունքին[12]:

1983-ին գերազանց վկայականով կ'աւարտէ Երեւանի Երաժշտանոցի Նուբար Սնգրեանի դասարանը եւ կը ստանայ Պսակաւոր Արուեստի աստիճան: Սարգիսեան այն սակաւաթիւ ուսանողներէն էր՝ որուն աւարտական ելոյթը կ'արձանագրուի մամուլին մէջ: Մանուէլ Նաղրեան կը նկարագրէ աւարտական քննութիւնը.

«Երեւանի Կոմիտասի անուան երաժշտանոցի լսարաններում ու դահլիճներում աշխոյժ, գործնական մթնոլորտ է. քննութիւններ են յանձնում ուսանողները: Զորրորդ յարկում խմբավարական բաժնի աւարտական դասարանի ուսանողներն են:

«Հերթը եգիպտահայ ուսանող-խմբավար Հայկ Սարգիսեանինն է. դահլիճում մի

քանիսը չչուկներ եւ բազմանշանակ հայեացքներ են փոխանակում: Երաժշտանոցում լաւ գիտեն Հայկին, որպէս շնորհալի երաժշտի:

«Բեմում երգչախումբն է: Մի պահ քար լռութիւն է տիրում, ապա մէկէն տարածւում են Կոմիտասեան *Լոռուայ գութանի երգի* հմայիչ հնչիւնները... Հայկը իբրեւ խմբավար կարողանում է երգի ոգուն հարազատ մթնոլորտ ստեղծել, խորապէս ապրել երգով եւ իր զգացումներով, տրամադրութեամբ վարակել երգչախմբին:

«Քննական յանձնաժողովը միաձայն գերազանց է գնահատում Սարգիսեանի աւարտական ելոյթը: Կոմիտասեան գութաներգից բացի, նրա ծրագրում ընդգրկուած էին միջնադարի դասական Պալեստրինայի ստեղծագործութիւններից, Տիգրան Մանսուրեանի *Երկիր, իմ Հայաստան* խմբերգը՝ դաշնամուրի նուագակցութեամբ:

«Սանի յաջողութիւնը անակնկալ չէր նրա անմիջական ղեկավար, արուեստի վաստակաւոր գործիչ, միջազգային եւ համամիութենական մրցոյթների դափնեկիր Նուբար Անգրեանի համար:

«-Իբրեւ երաժիշտ Հայկը քնարական-դրամատիկական խառնուածք ունի, - ասում է Անգրեանը: - Նրա նախասիրութիւնը հիմնականում հայկական ժողովրդական երգ-երաժշտութիւնն է: Հայկը խառնուածքով շատ անմիջական է, միաժամանակ օժտուած ինքնատիրապետման կարողութեամբ, յատկութիւններ, որոնք այնքան կարեւոր են խմբավարի համար»[13]:

Աւարտելով ուսումը, նոյն տարին կը վերադառնայ Գահիրէ, ուր կը շարունակէ մնալ մինչեւ 1992, լայն գործունէութիւն ծաւալելով երկու ուղղութեամբ՝ գաղութային եւ եգիպտական, որոնցմէ իւրաքանչիւրն այստեղ արժէ դիտել առանձնաբար:

Հայկական-գաղութային առումով, Սարգիսեանի հիմնական ուղին կը կապուի Գահիրէի Կոունկ եւ Աղեքսանդրիայի Գուսան երգչախումբերուն հետ, որոնց հովանաւորներն էին Գահիրէի եւ Աղեքսանդրիայի ՀԲԸՄ-երը: Երկու երգչախումբերը խոր եւ մնայուն ազդեցութիւն կ'ունենան եգիպտահայ գեղարուեստական կեանքին վրայ:

Երիտասարդական վերոյիշեալ շարժումը արդէն ցրուած էր: Բայց երիտասարդ խմբավարը իր գործունէութեան ողջ ընթացքին կը հետապնդէ իրականացնել նոր սերունդին հայկականութիւն ներշնչելու գաղափարը՝ անոր մէջ սէր արթնցնելով հայ երգին նկատմամբ: Սարգիսեան երգչախումբին կը մօտենար ոչ թէ պարտադրելով չափագրուած օրինաչափութիւններ, այլ ձգտելով գտնել եւ բացայայտել հայ երիտասարդին ներքին յոյզերն ու էութիւնը: Եւ այս նպատակին հասնելու համար նախ եւ առաջ խմբավարն ինքը սէր եւ յարգանք կը տածէր երիտասարդներուն հանդէպ, նրբօրէն ուղղութիւն կու տար անոնց՝ առանց դիմելու հրամայական պահանջներու, անոնց նախասիրութիւններուն ընդմէջէն կը զատորոշէր նպատակամէտ տարրերը՝ որոնց կը շնորհէր գեղարուեստական թռիչք, կը խօսէր անմիջական լեզուով՝ կարողանալու համար թափանցել անոնց մտածելակերպին խորքերը եւ մէջտեղ հանել թաքուն ունակութիւնները, զգացնել կու տար՝ որ ինք մաս մըն է երգչախումբի ամբողջականութեան: Այս բոլորը հաւատարիմ հետեւութիւնն էր երիտասարդական շարժումին գաղափարախօսութեան եւ կը ներկայացնէր անհրաժեշտ նախադրեալները՝ եգիպտահայութեան մէջ ստեղծելու սիրողներէ կազմուած երգչախումբ մը: Արհեստավարժ երգչախումբերուն համար առաջնայինը խմբավարին մասնագիտացուածութեան (professionalism) մակարդակն է: Սփիւռքի սիրողական երգչախումբերուն համար մասնագիտացուածութեան հետ անհրաժեշտ է նաեւ

անդամներուն հետ հաղորդակցելու յատուկ մօտեցում: Եւ երբ մասնագէտ խմբավարը կը կարողանայ ճշգրօրէն գտնել հաղորդակցութեան ձեւն ու բնոյթը, երգչախումբին գեղարուեստական արդիւնքը կ'ըլլայ ազդեցիկ ու վարակիչ:

Ցաւօք, անկարող եմ ականատեսի վկայութիւններս արձանագրել Սարգիսեանի Գահիրէի ելոյթներուն մասին, քանի որ 1983-1991-ին կը բացակայէի Եգիպտոսէն: Բայց գոնէ յաջողած եմ Եգիպտոս կատարած արձակուրդային այցելութիւններուս քանիցս ներկայ գտնուիլ Կռունկի փորձերուն, որմէ կատարած եմ վերոյիշեալ հետեւութիւնները: Այլեւ երգչախումբին կարգ մը անդամներ անձամբ ինծի հաստատած են նոյն տպաւորութիւնները:

Եգիպտահայ *Արեւ* օրաթերթը եւ *Ջահակիր* շաբաթաթերթը մանրամասն նկարագրած են Կռունկի եւ Գուսանի երգահանդէսները[14]: Բոլոր նկարագրականները գրուած են միեւնոյն ոճով, առանց փորձելու վեր հանել իւրաքանչիւր երգահանդէսին իւրայատուկ կէտերը, բացայայտել անոնց տեղը եգիպտահայ գեղարուեստական կեանքին մէջ: Հետեւաբար, անկարելի է օգտուիլ անոնց գաղափարական բովանդակութենէն: Բայց, միաժամանակ, անոնք անփոխարինելի աղբիւրներ են տեղեկատուական առումով, քանի որ ձգտած են մանրամասնօրէն արձանագրել կատարուած գործերուն եւ մենակատարներուն անունները:

Քովս կը գտնուին նաեւ երգահանդէսներուն յայտագիրները, որոնցմէ մեծապէս օգտուեցայ յօդուածիս մէջ:

Կռունկ քառաձայն երգչախումբին անդրանիկ երգահանդէսը տեղի կ'ունենայ 1983 Դեկտեմբեր 10-ին, Գահիրէի Ամերիկեան Համալսարանի Wallace Hall-ին մէջ:

Տպուած յայտագիրը կը հաղորդէ հետեւեալ տեղեկութիւնները.

«ՀԲԸՄ-ի Կռունկ երգչախումբը կազմուած է Սեպտեմբեր 1983-ին, նախաձեռնութեամբ ՀԲԸՄիութեան Գահիրէի մասնաճիւղին:

«Երգչախումբը կազմուած է ամբողջութեամբ երիտասարդ տարրերէ, որոնց մեծամասնութիւնը առաջին անգամ ըլլալով ելոյթ կ'ունենայ:

«Խմբավարը կը նպատակադրէ Կռունկ երգչախումբին միջոցաւ, առայժմ, եգիպտահայութեան աւելի մօտէն ծանօթացնել հայ ժողովրդական երգարուեստի տեսակներուն, մասնաւորաբար ուշադրութիւն դարձնելով խմբերգային եւ անհատական երգի «հայեցի» կատարողականութեան:

«Նոյնպէս, կը նպատակադրուի երգչախումբին անդամներուն ըմբռնելի դարձնել բազմաձայնութեան տարատեսակները:

«Ներկայ խմբերգային երեկոն այդ ուղղութեամբ առնուած առաջին քայլն է»:

Բացի խմբերգներէ, յայտագիրը կը բովանդակէր նաեւ մեներգներ, զուգերգներ եւ քառերգներ: Յայտագիրը այլազան էր՝ որուն կեդրոնական մասը կը կազմէր գեղջկական եւ ազգագրական երգերու մշակումներ: Կային նաեւ աշուղական, հոգեւոր, եգիպտական երգեր եւ *Անուշ* օփերայէն խմբերգ մը: Գեղջկական-ազգագրական երգերը մինչեւ այսօր կը մնան Սարգիսեանի ուշադրութեան կեդրոնը՝ իբրեւ հայկական ոգին ներշնչելու հիմնական աղբիւր:

Իր երգահանդէսին այլազանութիւն տուած ըլլալու համար, յայտագիրին մէջ կ'ընդգրկէ նաեւ արտասանութիւններ, բան մը՝ որմէ յետագայ երգահանդէսներուն մէջ դրականապէս կը հրաժարի, քանի որ նպատակը «Խմբերգային երեկոյ»-ն է:

Երգչախումբը կազմուած էր 36 երիտասարդ անդամէ՝ 21 կին եւ 15 տղամարդ,

Հ.Բ.Ը.Մ.

ԳԱՀԻՐԷ

Խմբերգային Երեկոյ

Շաբաթ, 10 Դեկտեմբեր 1983,
երեկոյեան ժամը 8.30ին

ԱՄԵՐԻԿԵԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
« ՈՒԱԼԱՍ » ՍՐԱՀԻՆ ՄԷՋ

ՀՈՎԱՆԱՒՈՐՈՒԹԵԱՄԲ

ԵԳԻՊՏԱՀԱՅ ՅԱՐԱՆՈՒԱՆՈՒԹԵԱՆՑ
ՊԵՏԵՐՈՒՆ

ԵԼՈՅԹ Կ'ՈՒՆԵՆԱՅ

ԳԱՀԻՐԷԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԲԱՐԵԳՈՐԾԱԿԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՄԻՈՒԹԵԱՆ

ԿՌՈՒՆԿ

ՔԱՌԱՁԱՅՆ ԵՐԳՉԱԽՈՒՄԲԸ

ՂԵԿԱՎԱՐՈՒԹԵԱՄԲ
ԽՄԲԱՎԱՐ

ՀԱՅԿ ՍԱՐԳԻՍԵԱՆԻ

ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՆՈՒԱԳԱԿՑՈՒԹԻՒՆ

ԿԱՍԻԱ ՏԷՕՎԼԷԹԵԱՆ

10 Դեկտեմբեր 1983, Կռունկի անդրանիկ երգահանդէսի յայտագիրին տիտղոսաթերթը

որ բացառիկ երեւոյթ մըն էր 1983-ի եգիպտահայութեան համար: Մենակատարներուն մէջ էր Անուշքա Զատրըճեան՝ այդ ժամանակ անծանօթ երգչուհին, որուն ձայնը եւ երաժշտական ընդունակութիւնները աստիճանաբար պիտի մարզուէին Սարգիսեանի կողմէ: Ինչպէս ցոյց պիտի տամ ստորեւ, Անուշքա շատ չանցած պիտի դառնար եգիպտական եւ արաբական փոփ երաժշտութեան աստղերէն մէկը՝ ոչ առանց Սարգիսեանի օժանդակութեան:

Երկրորդ անուն մըն էր Սիլվա Մարգարեան՝ որուն նուրբ ու բնական ձայնը կը յայտնաբերէ Սարգիսեան եւ որ մինչեւ այսօր կը շարունակէ զարդարել եգիպտահայ բեմերը, հրամցնելով գեղջկական եւ աշուղական երգերու գեղեցիկ մեկնաբանութիւններ:

Արտասանողներուն մէջ աչքի կը զարնէր Վանիա Էքսէրճեանին անունը, որ իր թատերական գործունէութեամբ պիտի նուաճէր եգիպտական հոչակ եւ որուն եղեռնական սպանութիւնը անցեալ տարի պիտի յուզէր եգիպտական ողջ թատերական աշխարհը:

Ուրեմն, առաջին իսկ երգահանդէսին, Սարգիսեան՝ արուեստագէտի իր բնատուր հեռատեսութեամբ, կրցած էր համախմբել եգիպտահայ նօսրացած գաղութին նորափթիթ տարրերը:

Աւետիս Եափուճեան կը տեղեկացնէ՝ թէ «երգերուն գէթ կէսը կրկնուեցան ժողովուրդին պահանջին վրայ»[15]: Իսկ Յակոբ Համբիկեանի եզրակացութիւնը կ'ըլլայ՝ թէ «Հայկ Սարգիսեան փաստեց թէ երգը զօրեղ ազդակ մըն է ազգապահպանման, թէ երգով կարելի է սփիւռքի հայը կապել հայրենիքին»[16]:

Երգահանդէսին ձայնագրութիւնը կը հասնի Երեւան եւ անուանի երաժշտահան Տիգրան Մանսուրեան ունկնդրելով զայն կը գրէ.

«Լսում եմ համերգի ձայնագրութիւնը եւ առաջին հնչիւնների հետ կապւում դահլիճի խանդավառ մթնոլորտին: Հայ երգի հնչիւնների տարածման հետ կարծես համերգային դահլիճի առաստաղից վեր բացւում է Արագածի կապոյտ երկինքը, ու համերգային դահլիճի պատերից դուրս հայրենի երկրի բնապատկերներն են շարւում, *Հով է փչում էն սարէն* ու *Ամպի տակից* երգ է տեղում: Երգի եւեւէջները ողեղէն նիւթով հայրենի երկրի պատկերն ստեղծելու, այդ պատկերը սիրելու եւ նրանով ներշընչելու ծրագիրը Կռունկ երգչախմբի ու նրա խմբավարի գործունէութեան հիմքն են: Սա պարզորոշ լսւում է համերգին հնչած իւրաքանչիւր երգում:

«Լսում եմ *Կռունկ*ին, եւ իմ աչքերի առջեւ, լուսամուտիս տակ տարածուող Երեւանն է ու երգչախմբի երեսունվեց հոգու երգի ալիքներով ստեղծուած երազի կապոյտ հայրենիքը: Այս պահին ես թէ իրենց երգի մէջն եմ, թէ իրականութեան»[17]:

Երեկոյթին արձանագրած ժողովրդական յաջողութիւնը կ'ապահովէ Կռունկի յետագայ գործունէութեան ընթացքը:

Կը շարունակուի Կռունկին երթը.

-29 Յունուար 1984, Աղեքսանդրիայի English Girls College:

-14 Ապրիլ 1984, Գահիրէի Նուպարեան Ազգային Վարժարանի Պըլըքտաննեան սրահ:

-29 Դեկտեմբեր 1984, Գահիրէի Կումհուրեյա սրահ, հովանաւորութեամբ Եգիպտոսի մշակոյթի նախարար Մոհամմէտ Ապտ էլ-Համիտ Ռատուանի:

-10 Նոյեմբեր 1985, Գահիրէի Ամերիկեան Համալսարանի Ewart Memorial Hall:

-26 Յունուար 1986, Աղեքսանդրիայի Պօղոսեան Ազգային Վարժարանի Մելգոնեան սրահ:

-14 Դեկտեմբեր 1986, Գահիրէի Ամերիկեան Համալսարանի Ewart Memorial Hall, նուիրուած ՀԲԸՄ-ի հիմնադրութեան 80-ամեակին:

-28 Յունիս 1987, Գահիրէի Ամերիկեան Համալսարանի Ewart Memorial Hall, հայկական ժողովրդական երգի եւ պարի երեկոյթ: Կոունկ ելոյթ կ'ունենայ յայտագիրի մէկ մասին մէջ, միւս մասը յատկացուած ըլլալով եգիպտահայ Զանգեզուր պարախումբին:

-25 Դեկտեմբեր 1987, Գահիրէի Ամերիկեան Համալսարանի Wallace Hall:

-23 Փետրուար 1989, Գահիրէի Արեւմտագերմանական Կէօթէ Մշակութային Կեդրոն: Կոունկ ելոյթ կ'ունենայ յայտագիրի մէկ մասին մէջ, միւս մասը ստանձնած ըլլալով Անահիտ Սարգիսեանի Նանար սրինգի խումբը:

-19 Յունուար 1989, Դամասկոսի 8 Մարտ սրահ: Հասոյթը կը յատկացուի Հայաստանի երկրաշարժի աղէտեալներուն:

-21, 22 եւ 23 Յունուար 1989, Հալէպի ՀԲԸՄ-ի սրահ:

-26 Յունուար 1989, Ամմանի Ֆիլատելֆիա սրահ, կազմակերպութեամբ Յորդանանահայ Համահայկական Գաղութին:

-25 Մարտ 1989, Գահիրէի Կումհուրէյա սրահ, մասնակցութեամբ Կոունկ եւ Գուսան երգչախումբերուն, ՀԲԸՄ - ՀԵՄ-ի ԺԲ. Նաւասարդեան խաղերուն առիթով, պատուոյ նախագահութեամբ Ալեք Մանուկեանի:

-7 Ապրիլ 1990, Գահիրէի Խորհրդային Մշակութային Կեդրոնի Զայքովսքի սրահ:

-9 Մայիս 1992, Նուպարեան Ազգային Վարժարանի Պըլըքտանեան սրահ:

Կոունկի մնայուն դաշնակահարն էր Կասիա Ճղալեան-Տէօվլէթեան:

Ուրեմն, եգիպտոսէն դուրս Կոունկ կ'ունենայ ելոյթներ Սուրիայի եւ Յորդանանի մէջ: Հալէպի ելոյթներուն առիթով Թորոս Թորանեան կը գրէ՝ թէ «Հայկ Սարգիսեան այնքան ջանասէր է, այնքան նուիրուած ու գիտակ իր գործին, որ կրնայ մեծադոյն խումբեր ղեկավարել» եւ կ'աւելցնէ. «Հալեպահայութիւնը քիչ անգամ Հայ երգով այսքան գինովցած էր»[18]:

1987-ին կը կազմէ Գուսան երգչախումբը, բաղկացած 25 երիտասարդ անդամէ: Անդրանիկ ելոյթը տեղի կ'ունենայ 1987 Ապրիլ 5-ին, Աղեքսանդրիայի Պօղոսեան Ազգային Վարժարանի Մելգոնեան սրահին մէջ:

Գուսանի երգահանդէսներն են.

-27 Մարտ 1988, Աղեքսանդրիայի Պօղոսեան Ազգային Վարժարանի Մելգոնեան սրահ:

-19 Մարտ 1989, Աղեքսանդրիայի Պօղոսեան Ազգային Վարժարանի Մելգոնեան սրահ:

-25 Մարտ 1989, Գահիրէի Կումհուրէյա սրահ, մասակցութեամբ Կոունկ եւ Գուսան երգչախումբերուն, ՀԲԸՄ - ՀԵՄ-ի ԺԲ. Նաւասարդեան խաղերուն առիթով, պատուոյ նախագահութեամբ Ալեք Մանուկեանի:

-17 Մարտ 1991, Աղեքսանդրիայի Պօղոսեան Ազգային Վարժարանի Կոմիտաս սրահ, իբրեւ ՀԲԸՄ-ի 85-ամեակի Ա. ձեռնարկ:

Դաշնակի նուագակցութիւնը կը ստանձնէր Զուարթ Գալայճեան:

Կոունկի 1992 Մայիս 9-ի երեկոյթին արդէն *Արեւ*ի խմբագիրը կը դգար

Սարգիսեանի Եգիպտոսի գործունէութեան աւարտը երբ կը հարցնէր. «Այսքան չննչող երաժշտական երեկոյթ մը վայելելէ ետք, վստահաբար ամէն հանդիսական ի մտի հարց տայ ինքն իրեն, արդեօք նման երաժշտական խմբերգային երեկոյի մը ներկայ գտնուելու պատեհութիւն պիտի ունենա՞յ կրկին...»[19]: Իրապէս, Մայիս 9-ը կը հանդիսանայ Սարգիսեանի վերջին ելոյթը Եգիպտոսի մէջ: Ներկայ էի երգահանդէսին: Խիստ նուազած էր անդամներուն թիւը բայց չէր մարած անոնց սէրը հայ երգին նկատմամբ: Սարգիսեանի փոքրիկ երգչախումբը կը յատկանշուէր ելեւէջային մաքրութեամբ, հնչականութեան յստակ այլազանութեամբ, բառերու հարազատ առոգանութեամբ եւ մանաւանդ՝ նուրբ ու բազմագունեղ մեկնաբանութեամբ:

Յետադարձ ակնարկ մը նետելով առաջին երգահանդէսի (10 Դեկտեմբեր 1983) տպագրուած յայտագիրին մէջ յիշատակուած երգչախումբի անդամներու անուններուն վրայ՝ դժուար չէ հասկնալ քանակի նուազումին պատճառը, քանզի հին անդամներուն մեծ մաս մը արդէն գաղթած էր Եգիպտոսէն, կարեւոր բաց մը առաջ բերելով գաղութիս մշակութային կեանքին մէջ:

Սարգիսեանի երեկոյթներուն մենանուագներով յաճախ կը մասնակցէր նաեւ իր տիկինը՝ հրաշալի, նրբարուեստ սրինգահար Անահիտ Ճէպէճեան-Սարգիսեան:

Այս երգահանդէսներով հետաքրքրուեցաւ նաեւ ֆրանսատառ մամուլը: Կոունկի 1984 Յունուար 29-ի երգահանդէսի նախօրէին, *Le progrès dimanche* յօդուած մը կը հրապարակէ Ջաւէն Ճիզմէճեանի ստորագրութեամբ, ուր կու տայ խմբավարին եւ Կոունկին կենսագրութիւնները[20]: Նոյն երգահանդէսին մասին խանդավառ քննախօսականներ կը գրեն Ժիզել Պուլատ[21] եւ Մակի[22], որոնք Կոունկին միջոցով վեր կը հանեն հայկական երաժշտութեան բարեմասնութիւնները: Երիցս կ'արտայայտուի Ամալ Շուքրի Քաթթա՝ 1985 Նոյեմբեր 10-ի[23], 1986 Դեկտեմբեր 14-ի[24] եւ 1987 Դեկտեմբեր 20-ի[25] երգահանդէսներուն, շեշտելով խմբավարին եւ երգչախումբին մասնագիտական բարձրութիւնը:

Գուսանը եւս զերծ չէ մնացած ֆրանսատառ մամուլի դրուատանքէն[26]:

Կոունկ կը մասնակցի գաղութային բազմաթիւ ձեռնարկներու, ինչպէս Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան Փառատօներուն եւ Հայկական Ընթերցասրահի Տաղկատօներուն, Արմենական Կուսակցութեան հիմնադրութեան 100-ամեակի տօնակատարութեան՝ 1986 Ապրիլ 13-ին, Գահիրէի Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան Թէքէեան սրահին մէջ, ՀԲԸՄ-ի հիմնադրութեան 85-ամեակի յոբելինական հանդիսութեան՝ 1991 Ապրիլ 11-ին, Պըլըքտանեան սրահին մէջ, եւ շատ ուրիշ առիթներու:

Սարգիսեան զանազան ձեռնարկներու հանդէս կու գայ նաեւ դաշնակով նուագակցելով Ա. Սարգիսեանի սրինգին:

Բացի այս բոլորէն, 1983-էն կը նշանակուի Գահիրէի Գալուստեան Ազգային Վարժարանի երաժշտութեան դասատու եւ իբրեւ երգեհոնահար կը պաշտօնավարէ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ մայր տաճարին մէջ, որուն դպրապետն էր Եդուարդ Յակոբեան:

Ի վերջոյ, Սարգիսեան երբեմն մամուլին մէջ կը ստորագրէ հայրենասիրական յօդուածներ[27]:

Եգիպտահայութենէն դուրս, Սարգիսեան ազդեցիկ ներդրում կ'ունենայ եգիպտական երաժշտութեան մէջ: Այստեղ ալ եգիպտահայ մամուլը կը բացայայտէ իրեն

յատուկ ուրիշ «աւանդութիւն» մը: Բացի *Արեւ*ին մէջ հրապարակուած սակաւաթիւ գրութիւններէ, մամուլը քար լռութիւն կը պահպանէ եգիպտահայութեան պարծանքը հանդիսացող երիտասարդ երաժիշտին արտա-գաղութային գործունէութեան նկատմամբ:

1983-1987-ին կը վարէ Գահիրէի Պետական Երաժշտանոցին երգչախումբը: Ահաւասիկ քանի մը թուականներ.

-13 Ապրիլ 1984, Սայէտ Տարուիշ սրահ, երաժշտական-պարային ձեռնարկ, ուր Երաժշտանոցին երգչախումբը կը բերէ իր մասնակցութիւնը: Ի դէպ, ձեռնարկին մասնակցած է նաեւ ուրիշ հայ մը՝ պարուհի Սոնիա Սարգիս, որ Էմատ Էլ-Սայէտի հետ պարած է Խաչատրեանի *Գայեանէ*ի «Լեզկինքա»-ն:

-30 Մարտ 1984, Սայէտ Տարուիշ սրահ, երգչախումբին երգահանդէսը՝ դաշնակի նուագակցութեամբ: Երգչախումբը կը կատարէ նաեւ Կոմիտաս Վարդապետի *Անձրեւն եկաւը*, մենակատարութեամբ Սահար Նուհի: Երգչախումբն ու մենակատարուհին կ'երգեն հայերէն լեզուով: Այս երգահանդէսին մասին Սարգիս Սարկաւագ կը ստորագրէ քննախօսական մը, ցոյց տալով Սարգիսեանին յաջողութիւնը օտար միջավայրին մէջ եւ շեշտելով հայկական երգին թողած տպաւորութիւնը[28]:

-21 Յունիս 1984, Սայէտ Տարուիշ սրահ, նուագահանդէս, ուր երաժշտանոցին երգչախումբը կը բերէ իր մասնակցութիւնը:

-7 Հոկտեմբեր 1984, Սայէտ Տարուիշ սրահ, Արուեստի Տօնին եւ Հոկտեմբերի յաղթանակին նուիրուած տօնակատարութիւն, ուր երաժշտանոցին երգչախումբը կը բերէ իր մասնակցութիւնը:

-10 Փետրուար 1985, Զակազիկի Համալսարանի սրահ, Համալսարանի կազմակերպած մշակութային փառատօն, ուր երաժշտանոցին երգչախումբը կը բերէ իր մասնակցութիւնը:

-21 Ապրիլ 1985, Կումհուրէյա սրահ, Երաժշտանոցի Նուագախումբի նուագահանդէս, նուագավար՝ Ulrich Backofen, ուր ուսանողական երգչախումբը կը կատարէ *Carmina burana*-էն հատուածներ (թիւ 1-3, 5-6, 8, 10, 24-25):

-6 Յունիս 1985, Սայէտ Տարուիշ սրահ, գեղարուեստական ձեռնարկ Ռամատան ամիսին առիթով, ուր երաժշտանոցին երգչախումբը կը բերէ իր մասնակցութիւնը:

-1 Հոկտեմբեր 1985, Սայէտ Տարուիշ սրահ, Երաժշտանոցի նուագահանդէս, ուր երաժշտանոցին երգչախումբը կը բերէ իր մասնակցութիւնը:

-30 Հոկտեմբեր 1985, Սայէտ Տարուիշ սրահ, ՄԱԿ-ի հիմնադրութեան 40-ամեակին նուիրուած նուագահանդէս, ուր երաժշտանոցին երգչախումբը կը բերէ իր մասնակցութիւնը:

Եւ այսպէս՝ մինչեւ 1987:

Ուսանողական երգահանդէսներուն կատարած է նաեւ եգիպտական ժողովրդական երգերու իր մշակումները, ինչպէս նաեւ Տիգրան Մանսուրեանէն գործ մը:

1985-էն կը սկսի նոյն երաժշտանոցին մէջ դասաւանդել դաշնակութիւն (harmony):

1987 Հոկտեմբերին, երաժշտանոցի երգչախումբը պէտք է պատրաստուէր ելոյթ ունենալու Թուրքիայի մէջ: Երաժշտանոցի տնօրէնութեան ուղղուած 1987 Սեպտեմբեր 3 թուակիր նամակով մը, Սարգիսեան կը բացատրէ հետեւեալը.

«Այս առիթով կը փափաքիմ տեղեկացնել Ձեզի, թէ թուրքական կառավարու-

թիւնը դժուարութիւններ կը յարուցէ հայ ծագումով ոեւէ մէկուն նկատմամբ՝ անկախ անոր հպատակութենէն:

«Թուրքիա կատարած իրենց ճամբորդութեան ընթացքին՝ հայկական ծագումով շատ մը անձեր հանդիպած են դժուարութիւններու: Խուսափելու համար նման դժուարութիւններէ, կը խնդրեմ Ձեզմէ զերծ պահել ինծի այս պարտաւորութենէն: Սակայն պատրաստ եմ մարզելու եւ պատրաստելու երգչախումբը»[29]:

Յետագային, Սարգիսեան ինծի պիտի հաղորդէր՝ թէ նամակի յանձնումին ժամանակ, երաժշտանոցի տնօրէնին ըսած է՝ թէ ինք չի կրնար երգահանդէսէն ետք խոնարհութիւն կատարել Թուրքերուն առջեւ:

Խմբավարին առաջարկը կը մերժուի եւ ան կը ներկայացնէ իր վերջնական հրաժարականը:

Երաժշտանոցի քառամեայ շրջանէն ետք, Սարգիսեանին համար կը բացուի լայն ասպարէզ իբրեւ երաժշտահան եւ մշակող:

1989-ին, Կուռնկ երգչախումբի նախկին մեներգչուհի Անուշքա Զաղըրճեան՝ ծանօթ իբրեւ Անուշքա, կը հրապարակէ իր երգերու ալպոմը (ձայներիզ (cassette), արտադրութիւն՝ Էլ-Աութար Էլ-Ջահապէյա Ընկ., Գահիրէ), ուր տեղ կը գտնէ Սարգիսեանի յօրինած *Ասա'ալ պուքա'* (Ամենադժուար լացը) երգը, խօսք՝ Ռէտա Ամին, եւ Անուշքայի յօրինած ու Սարգիսեանի մշակած *Լահզաթ լեքա'* (Հանդիպումի պահը) երգը, խօսք՝ Անուշքա: Առաջին երգը կ'ունենայ բացառիկ յաջողութիւն, Անուշքայի համբաւը կայծակի արագութեամբ տարածելով ողջ արաբական աշխարհին մէջ: Երգին հետ կը հռչակուի նաեւ Սարգիսեանին անունը:

Երգին երաժշտութիւնը՝ իր քնարական խորութեամբ, մեղեդային գիծի ընդարձակութեամբ, նրբահիւս զարգացումով, հարուստ դաշնակումներով եւ վերջաւորութեան կատարուած զարտուղութեամբ, նորութիւն մըն էր արաբական երգի աշխարհին մէջ, միաժամանակ հարազատ՝ արաբ ունկնդիրի արեւելեան-քնարական ներաշխարհին: Երգը մինչեւ այսօր կը պահպանէ իր թարմութիւնը եւ չէ կորսնցուցած ժողովրդային ընդունելութիւնը:

Սարգիսեան-Անուշքա համագործակցութիւնը կը շարունակուի մինչեւ առաջինին մեկնումը Եգիպտոսէն, թողելով տասնեակ մը յօրինում-մշակումներ:

Սարգիսեանին համբաւը այս ասպարէզին մէջ կ'ըլլայ այնքան հզօր, որ եգիպտական *Էլ-Ա'ալամ եուղաննի* հանդէսը հարցազրոյց մը կը վարէ անոր հետ՝ զայն ներկայացնելով բացառաբար իբրեւ մշակող[30]:

1990-ին կը դիմէ նաեւ գործիքային երաժշտութեան մշակումներու: Օգոստոս 14-ին, Սալահ Էլ-Տին Միջնաբերդի (Citadel) Երգի եւ Երաժշտութեան Փառատօնին, եգիպտական լարային քառանուագ մը կը նուագէ լիբանանցի երգչուհի Ֆէյրուզի երգերէն մէկը՝ Սարգիսեանի մշակումով: Դեկտեմբեր 6-ին, Խորհրդային Մշակութային Կեդրոնի Զայքովսքի սրահին մէջ, Գահիրէի Երաժշտանոցի փակոթի քառանուագը կը հրամցնէ Սարգիսեանի մշակած *Պէնթ Էլ-Շալապէյա* (Շալապէյայի աղջիկը) ժողովրդական երգը: Այս վերջինին մասին հայ մամուլը կը գրէ՝ թէ «Յուզումի, յոյզի եւ խնդութեան ալիքները խռովեցին ներկայ մի քանի հայերուն հոգիները»[31]: Կը յաջորդեն լարային քառանուագի երեք մշակումներ եւս՝ Սայէտ Տարուիշի *Ահօ տալը սար* (Այսպէս եղաւ), *Էլ-Հելուա տի* (Այս գեղեցկուհին) եւ ժողովրդական *Էլ-Հեննա* (Հեննան), որոնք բոլորն ալ կը կատարուին տարբեր առիթներով: «Զայնանիշերու

բաժին»-ին մէջ, յաջորդական չորս թիւերու մէջ *Ծիծեռնակ* պիտի հրատարակէ լարային քառանուագի չորս մշակումները, այնտեղ գտնելով հարուստ երեւակայութիւն, նուրբ ու աղատ գրելաոճ:

Սարգիսեան կը մտնէ նաեւ եգիպտական շարժանկարի աշխարհը: 1987-ին կ'արտադրուի *էլ-Ա'պքարի ուէլ-հուպ* (Հանճարեղը եւ սէրը) շարժանկարը, Սարգիսեանի երաժշտութեամբ: Դերերը ստանձնած էին Եգիպտոսի հռչակաւոր դերասաններ՝ Այտա Ռիյատ, Էլհամ Շահին, Ֆարուք Էլ-Ֆիշաուի, Սալուա Օ'սման, Մահմուտ Էլ-Կէնտի եւ Սայֆ Ալլա Էլ-Մուխթար, բեմադրիչ՝ Ահմատ Էլ-Սապա'աուի, արտադրութիւն՝ Մէսր Ֆիլմ, Թագւոր Անտոնեան:

Սարգիսեանի երկրորդ շարժանկարը՝ *Ռակըլ տէտ էլ-քանուն* (Օրէնքին դէմ մարդը), կ'արտադրուի 1988-ին, նոյնպէս ամենալաւ դերասաններու մասնակցութեամբ՝ Մահմուտ Եասին, Հասան Էլ-Ասմար, Թարէք Էլ-Տուսուքի եւ Մերվաթ Ամին, բեմադրիչ՝ Հաթէմ Էլ-Ռատի, արտադրութիւն՝ Մէսր Ֆիլմ, Թագւոր Անտոնեան:

Հակառակ գաղութային թէ եգիպտական լայնածաւալ գործունէութեան, հակառակ նոր հեռանկարներու գոյացումին, հակառակ հետզհետէ աճող համբաւին, Սարգիսեան 90-ականներուն սկիզբը արդէն սկսաւ չօշափել Փարիզ տեղափոխուելու կարելիութիւնները, մինչեւ որ կը յաջողի 1992-ին վերջնական բնակութիւն հաստատել Փարիզ:

Այսպէս, 1992 Մարտ 9-ի երգահանդէսով վերջակէտ կը դրուէր խմբավարի Եգիպտոսի շրջանին:

Իր տասնամեայ գործունէութեամբ ան յաջողեցաւ ստեղծել անասելի աշխուժութիւն, կեանք պարգեւել գաղութին երաժշտական կեանքին, մուծել թարմութիւն, իր երգով բոցավառել հայրենասիրական զգացումները: Սարգիսեան ամբողջ ժամանակաշրջան մը նշանաւորեց եգիպտահայ երաժշտութեան պատմութեան մէջ[32]:

Փարիզը նոր էջ մը կը բանայ խմբավարի կեանքին մէջ: Այնտեղ կը հաստատուի սրինգահար տիկնոջ՝ Անահիտին, եւ երկու զաւակներուն՝ Արեւիկին եւ Պարոյրին հետ:

1992 Սեպտեմբերին կը ստանձնէ Ռենսիի Դպրոցասէր Վարժարանի երգի ուսուցիչի եւ մանկական երգչախումբի խմբավարի պաշտօնները: Նոյն տարին կը կազմէ նաեւ ՀԲԸՄ-ի Գողթան քառաձայն երգչախումբը, որ կը դառնայ իր խմբավարական մասնագիտացուած (professional) նուաճումներուն գլխաւոր կռուղը: Ի տարբերութիւն Կոմիտասեան եւ Գուսանէն, Գողթան կը մնայ հիմնականապէս a cappella, բան մը՝ որ անկարելի էր իրագործել Եգիպտոսի մէջ:

1993 Յունիսին, Գողթան ելոյթ կ'ունենայ Փարիզի 17-րդ թաղամասի քաղաքապետարանին մէջ:

1994 Մարտ 14-ին, Դպրոցասէրի երգչախումբը կը մասնակցի Կարպիս Ափրիկեանի *Սասունցի Դաւիթի ծնունդը* օրաթորիոյի առաջին կատարումին, որ տեղի կ'ունենայ Փարիզի Grand Amphithéâtre de la Sorbonne-ին (Սորպոնի Մեծ Ամփիթատրոն) մէջ, մասնակցութեամբ մենակատարներու, Սիփան-Կոմիտաս երգչախումբին եւ նուագախումբի, նուագավարութեամբ Կ. Ափրիկեանի: Նոյնը կը կրկնուի 1996 Նոյեմբեր 30-ին, Փարիզի Opéra Comique-ին (Օփերա Քոմիք) մէջ:

Գողթան երգահանդէս կու տայ ՀԲԸՄ-ի սրահին մէջ՝ 1994 Մայիսին, 1995 Մայիսին եւ Յունիսին:

1995 դպրոցական տարեշրջանին, Սարգիսեան կը նշանակուի Դպրոցասէրի փոխ տնօրէն:

Կը շարունակուին Գողթանի երգահանդէսները՝ ՀԲԸՄ-ի սրահին մէջ՝ 1996 Ապրիլին, Փարիզի մարզադաշտին մէջ, ՀԲԸՄ-ի միջազգային խաղերուն՝ 1996 Յունիսին, ՀԲԸՄ-ի մէջ՝ 1997 Ապրիլին, Maisons-Laffitte-ին մէջ, Կաթողիկէ Նպաստամատոյցի օրուան համար՝ 1997 Նոյեմբերին, Հայ Կաթողիկէներու Սուրբ Խաչ տաճարին մէջ՝ 1997 Դեկտեմբերին, Փարիզի Hôtel de Ville-ին մէջ, Երեւանի քաղաքապետի ներկայութեամբ՝ 1998 Դեկտեմբերին, Հայ Կաթողիկէներու Սուրբ Խաչ տաճարին մէջ՝ 1998 Դեկտեմբեր 12-ին, եւ Salle Cortot-ին մէջ, Դպրոցասէրի երգչախումբին համատեղ մասնակցութեամբ՝ 1999 Մայիս 16-ին:

1999-ին, Դպրոցասէր վարժարանի 120-ամեակին առիթով, Սարգիսեան կը պատրաստէ *Գարուն եկաւ* խորագիրով խտասալիկը, ուր ստանձնած էր ոչ միայն Դպրոցասէրի երգչախումբին ու փոքրիկ մեներգիչներուն մարզումը, այլեւ կատարած էր բոլոր երգերուն մշակումները: Ընդհանուր առմամբ, ան կը յաջողի ստեղծել փոքրահասակներու հոգեբանութեան հարազատ մթնոլորտ՝ որով անոնց երգեցողութիւնը կը հնչէ բնական, անկաշկանդ ու ինքնաբուխ[33]:

1999 Դեկտեմբեր 12-ին, Sainte-Marie des Batignolle եկեղեցիին մէջ տեղի կ'ունենայ Գողթանի երգահանդէսը, իբրեւ Association Culturelle des Batignolles-ի (Պաթինիոլի Մշակութային Ընկերակցութիւն) եւ ՀԲԸՄ-ի համատեղաբար կազմակերպած *Arménie et arméniennes aujourd'hui* (Հայաստանը եւ հայերը այսօր) ձեռնարկին երրորդ եզրափակիչ ձեռնարկ: Ռիշար Սթէյն (Richard Stein)՝ 17-րդ թաղամասի փոխ քաղաքապետ, կը հիանայ երգչախումբին բարձր յատկանիշներով եւ կը յայտարարէ. «Ձեր նախագահը վստահեցուց թէ ՀԲԸՄ-ը ունի շատ լաւ երգչախումբ մը: Ասիկա ճիշդ չէ, քանի որ երգչախումբը գերազանց էր: Միայն մէկ մեղադրանք մը ունիմ. երգչախումբը խտասալիկ մը չունի որպէսզի կարենայ երկարել իմ հաճոյքս»[34]:

2000 Մայիս 20-ին, Գողթանի երգահանդէս մը Օրանժ քաղաքի մօտակայքը գտնուող Սերինիան-տիւ-Քոմթային (Sérignan-du-Comtat) մէջ, համատեղ մասնակցութեամբ Vocalise երգչախումբին, խմբավար՝ Մարի-Ժօ Ֆառնալիէ (Marie-Jo Farnallier): Քաղաքապետին կողմէ Գողթան կը պարգեւատրուի Սերինիան քաղաքի մետալով[35]:

Տեղական ֆրանսական լրագիր մը կը գրէ՝ թէ հաճոյքի իսկական պահեր պարգեւեց Գողթանը, «որ մէկ ժամ տեւողութեամբ իրապէս բարձրացուց հանդիսատեսներուն խանդավառութիւնը: Փոխն ի փոխ կը յաջորդեն հին երգեր եւ աւելի նոր գործեր՝ ի փառս իրենց հեռաւոր, անմոռանալի հայրենիքին:

«Մենակատարներն իրենց հրաշալի ձայներով խանդավառութիւն կը յառաջացնեն հասարակութեան մը մէջ՝ որ ամբողջապէս նուիրաբերուած է երաժշտութեան: Խմբավարը մեծապէս «կ'ելեքտրացնէ» ներկաները՝ որոնք կը սքանչանան իր վարպետութեամբ»[36]:

Վերջին երկու երգահանդէսներուն յայտագիրները համատեղելով, 2000-ին ՀԲԸՄ-ը գովելի բայց ուշացած նախաձեռնութեամբ մը կը հրապարակէ Գողթանի առաջին խտասալիկը՝ *Արաքսի արտասուքը* խորագիրով, ուր կը բացայայտուի խմբավարին բազմակողմանի հմտութիւնը[37]:

2000 Յունիս 25-ին, Դպրոցասէրի երգչախումբը կը մասնակցի վարժարանի

մանկական հանդիսութեան:

Օգոստոս 15-ին, Գողթանի երգահանդէսը Մըլէնի (Melun) Saint-Aspais եկեղեցիին մէջ, կազմակերպութեամբ 77 pour l'Arménie (77 Հայաստանի համար) ընկերութեան: Տեղական լրագիր մը կը գրէ՝ թէ երգչախումբը կ'արժանագրէ «աշխոյժ յաջողութիւն» եւ խմբավարը «Մըլէնի հասարակութեան կր յաջողի փոխանցել գեղեցիկ յոյզեր», աւելցնելով՝ որ «աշուղներուն շնորհիւ սերունդէ սերունդ փոխանցուած այս շատ հին երգերուն ընդմէջէն հասարակութիւնը կամաց կամաց կը ծանօթանար հայ ժողովուրդի իւրայատուկ եւ ողբերգական պատմութեան»[38]:

Դեկտեմբեր 10-ին, Փարիզի Cour Saint-Emilion-ի մէջ, Գողթան կը մասնակցի Bercy Village (Գիւղ Պերսի) միջոցառումին:

2001 Մարտ 25-ին, երգահանդէս Փարիզի Սուրբ Յովհաննէս Մկրտիչ մայր տաճարի Նուրհան Ֆրէնկեան սրահին մէջ: Ա. Քհնյ. Պալըգեան դիտել կու տայ՝ որ «ժողովուրդի ցուցաբերած ջերմութիւնն ու խանդավառութիւնը արտայայտուեցան կրկնակի ծափահարութիւններով: Յայտնի էր որ բոլոր երգերն ալ մեծ գոհունակութիւն ստեղծած էին»[39]:

Բախտը ունեցայ Ապրիլին գտնուիլ Փարիզ եւ ներկայ ըլլալ Գողթանի Ապրիլ 28-ի ելոյթին, Հայ Կաթողիկէներու եկեղեցիին մէջ: Երգահանդէսին փոխադարձ այցելութեամբ կը մասնակցէր 2000 Մայիս 20-ի Սերինիանի Vocalise երգչախումբը: Յայտագիրին առաջին մասը յատկացուած էր հիւրերուն, որոնց երգչախումբին կարողութիւնները բաւական սահմանափակ էին: Երկրորդ մասը Գողթանինն էր: Տարբերութիւնը երկու երգչախումբերուն միջեւ անմիջապէս ընկալելի էր: Սարգիսեան մեծ ուշադրութիւն դարձուցած էր ելեւէջային անաղարտութեան, կշռոյթի հաւասարակշռուած ազատութեան, երանգանիշերու բնական արտացոլումին, անբռնազբօսիկ մեկնաբանութեան: Ան գտած էր հայերէն խօսքի հարազատ առոգանութիւն, երգչային ձայնարտաբերումի յստակ դրութիւն՝ բխած մեր լեզուի առանձնայատկութիւններէն:

Մայիս 20-ին, երգահանդէս Փարիզի Réformée de Paris-Luxembourg եկեղեցիին մէջ, կազմակերպութեամբ Solidarité Protestante France-Arménie (Ֆրանսա-Հայաստան Բողոքական Համերաշխութիւն) ընկերութեան: Համոյթը կը յատկացուի Հայաստանի մէջ ընկերութեան որդեգրած բարեսիրական ծրագիրներուն: «Յայտագիրին մէջ նշանակուած 14 երգերէն ետք, պէտք եղաւ կատարել երկու «պիս» որպէսզի ներկաներն ընդունէին արձակուիլ», կը նշէ մամուլը[40]:

Յունիս 7-ին՝ Գողթանի երգահանդէսը ՀԲԸՄ-ին մէջ:

Հոկտեմբեր 13-ին, Darius Milhaud երաժշտանոցին մէջ, *Regards sur l'Arménie* (Հայեացքներ Հայաստանի վրայ) միջոցառումներու շարքին, Դպրոցասէրի երգչախումբը կը մասնակցի նուագահանդէսին, որ «մեծապէս գնահատու[եցաւ]»[41]:

Հոկտեմբեր 18-27-ին, Փարիզի 3-րդ թաղամասի քաղաքապետարանին մէջ կը կազմակերպուի Կովկասին նուիրուած տասնօրեակ մը, ուր՝ Հոկտեմբեր 18-ին, Գողթան կը ներկայացնէ հայ երգը: «Այս երգչախումբը աւելի եւ աւելի կը յատկանշուի իր նուագացանկի ինքնատիպութեամբ, զոր կը քաղէ հին հայկական փոլքլորէն», կը գրէ հայ թղթակից մը[42]:

Նոյեմբեր 17 եւ 18-ին, Փարիզի Cité Internationale Universaire-ին մէջ տեղի կ'ունենայ Գողթանի եւ Արժանթինի La Compagnie Alternancia պարային-թատերական

խումբին (գեղարուեստական ղեկավար՝ Մարիա-Ռոզա Հաքիմեան) համատեղ ելոյթը: «Ներկայացումին ինքնատպութիւնը իր բարձրակէտին կը հասնի առաջին մասի վերջաւորութեան, երբ՝ հայկական երաժշտութեան երկու երգերու վրայ, երգն ու պարը կը միախառնուին գեղեցիկ ներդաշնակութեամբ», կը տեղեկացնէ մամուլը[43]:

Փարիզի մէջ ամէն տարի կը կազմակերպուի *Fête de la Musique* (Երաժշտութեան Տօնախմբութիւն) վերտառութեամբ լայն միջոցառումներ, ուր ժողովուրդի լայն խաւերուն կը մատուցուի զանազան երաժշտութիւններ: Կրթութեան Նախարարութեան Maisons des Langues-ին (Լեզուներու Տուն) յատուկ հրաւէրով, Գողթան իր մասնակցութիւնը կը բերէ՝ 2002 Յունիս 21-ին երգահանդէս մը տալով Maisons des Langues-ի բակին մէջ: Ահաւասիկ մամուլին արձագանգը. «Հայկ Սարգիսեան՝ խմբավարը, սովորականէն աւելի կորովի էր: Եւ ասիկա, կը համարձակինք ըսել՝ յաղթանակ մը եղաւ: Որոտաձայն ծափահարութիւններ, երկու պիս, խտասալիկը ունենալու եւ երգչախումբի հասցէն իմանալու խնդրանքներ»[44]: Maisons des Langues-ի տնօրինուհի Քաթրին Լաքրոնիք (Catherine Lacronique)՝ Գողթանին հասցէագրուած Յունիս 24 թուակիր նամակով մը կը շնորհաւորէ ելոյթը. «Ձեր երգչախումբին մասնագիտացուածութիւնը եւ եռանդը յափշտակեցին հանդիսատեսները եւ թոյլ տուին մեզի մտածել ուրիշ նախաձեռնութիւններու մասին»:

Նոյեմբեր 17-ին՝ Գողթանի երգահանդէս Château de Belleville-ի (Պելվիլի Պալատ) մէջ, կազմակերպութեամբ Association Amitié & Echanges Franco-Arméniens-ի (Ֆրանքօ-Հայկական Բարեկամութեան եւ Փոխանակութեան Ընկերութիւն) կողմէ:

Տարուան վերջին երգահանդէսը տեղի կ'ունենայ Դեկտեմբեր 8-ին, Deutsche Evangelische Christuskirche-ին (Գերմանական Աւետարանական Եկեղեցի) մէջ: Երգչախումբը նշանակալի կերպով արժեւորեց «հայկական երգերուն գեղեցկութիւնը», դիտել կու տայ մամուլը[45]:

1998 թուականին, Անահիտ Սարգիսեան սկսած էր հրատարակել մանկական գիրքեր՝ նպատակ ունենալով խօսքի եւ նկարի միջոցով դաստիարակել հայ մանուկին (Edition T. A. Communication, France): Ա. Սարգիսեան կատարած էր թէ՛ բնագիրներուն գրութիւնները եւ թէ՛ գունաւոր նկարազարդումները, ցուցաբերելով մանկավարժական բարձր հասողութիւն: 2002-ին, Հայկ կը միանայ այս յաջող ձեռնարկին՝ գիրքին մէջ տեղ գտած Անահիտի խօսքերուն վրայ յօրինելով երգեր: Թէ՛ խօսքերը՝ Ա. Սարգիսեանի արտասանութեամբ, եւ թէ՛ երգերուն կատարումները՝ Հուրի Տօրա Աբարդեանի մենակատարութեամբ, խտասալիկով կը ներկայացուին նոր գիրքերուն հետ: Առոնցմէ առաջինը՝ *Կաղանդ* ընդհանուր խորագիրով, կը բովանդակէ երկու գիրք՝ *Ձար զընգը Կաղանդ է* եւ *Հաւուկ*: Երկրորդը՝ *Սեւուլիկ սարդիկ*, նոյնպէս կազմուած է երկու գիրքէ՝ *Սեւուլիկ սարդիկ* եւ *Ջրջիկ*: Իսկական մանկական երաժշտութիւնն այն է՝ որ պէտք է յուզէ նաեւ մեծահասակին: Հայկ յաջողած է գտնել այս համաչափութիւնը: Երգերը մանկաբոյր են առանց ըլլալու մանկամիտ, պարզ են՝ առանց ըլլալու հասարակ: Անոնք թափանցիկ են ու թափանցող, ցայտուն ու յստակամիտ: Հայկին եւ Անահիտին այս համատեղ արտադրութիւնը անկասկած արդիւնքն էր Դպրոցասէրի մէջ իրենց ունեցած կենդանի փորձին:

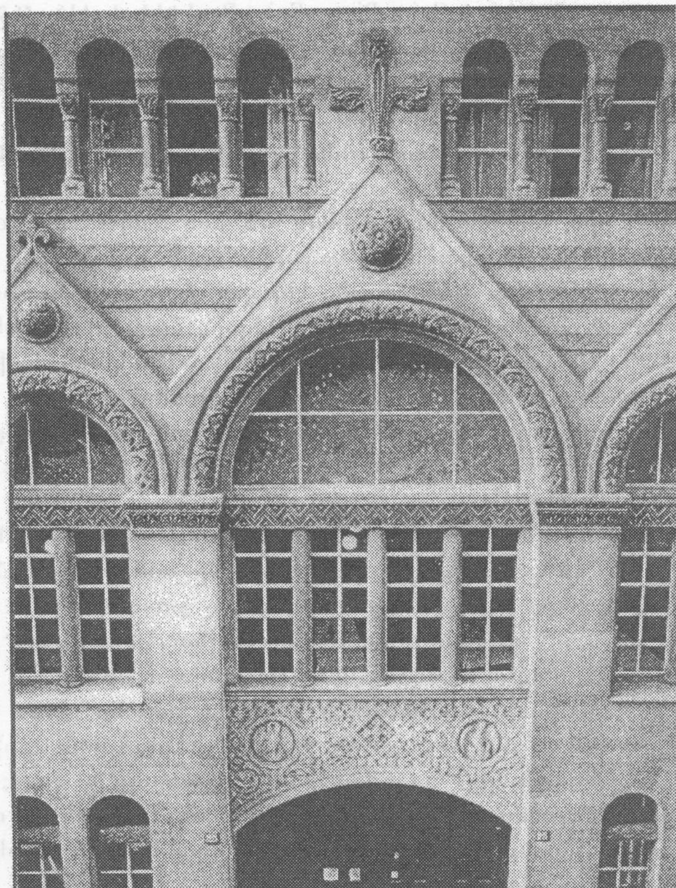
2003 Փետրուար 2-ին, Ռոշէթ քաղաքի Saint-Paul եկեղեցիին մէջ Սարգիսեան դարձեալ կը հիացնէ ներկաները Գողթանի հնչիւններով: Տեղական մամուլը երգչախումբին կատարումը կը համարէ «գեղեցիկ յաջողութիւն մը հայկական աւանդական

Deutsche Evangelische Christuskirche

KOGHTAN

Traditionnelle armenische Lieder

Chants traditionnels arméniens



Armenischer Chor

Chorale arménienne

Leitung/Direction : Haïg Sarkissian

Eglise Evangélique Allemande
25, rue Blanche 75009 PARIS

Dimanche 8 décembre 2002
11H45

8 Դեկտեմբեր 2002, Գողթանի երգահանդէսի յայտագիրին տիտղոսաթերթը

երգերուն»[46]:

2003 Ապրիլին՝ երգահանդէս մը եւս ՀԲԸՄ-ին մէջ:

Մայիսին լոյս կը տեսնէ նաեւ ուրիշ խտասալիկ մը՝ *Տալիօ*:

Երգչախումբը դարձեալ կը հրաւիրուի մասնակցելու *Fête de la Musique*-ին եւ ելոյթ կ'ունենայ 2003 Յունիս 21-ին, Փարիզի 17-րդ թաղամասի քաղաքապետարանի Salles des Fête-ին մէջ:

Դեկտեմբեր 7-ին՝ Քլամարի Saint-Pierre Saint Paul եկեղեցիին մէջ:

2004 Մարտ 21-ին՝ Մոնրուժի Saint-Jacques եկեղեցիին մէջ, կազմակերպութեամբ Société d'Entraide des Membres de la Légion d'honneur-ի (Պատուոյ Լէգէոնի Անդամներու Փոխօգնութեան Ընկերութիւն):

Մայիս 8-ին՝ առաջին արտասահմանեան ելոյթը, Պրիւքսէլի (Պելճիքա) Saint-Josse եկեղեցիին մէջ:

2004 Փետրուարին, 600.000 տպաքանակ ունեցող *Seine-Saint-Denis* ամսագիրը յօդուած մը կը յատկացնէ Դպրոցասէրի երգչախումբին, ուր, ի միջի այլոց, կը գրէ. «Դպրոցասէրի երգչախումբը կանոնաւոր կերպով կու տայ նուագահանդէսներ: Քանի մը ամիս առաջ, անոնք նոյնիսկ ելոյթ ունեցան Համագումարներու Պալատին [Palais des Congrès] մէջ, Հայաստանի անկախութեան տօնակատարութեան առիթով, եւ ջերմօրէն ծափահարուեցան բազմաթիւ անհատականութիւններու կողմէ, ինչպէս դեսպանը եւ Շառլ Ազնաւուր: Բայց հանրութենէն հեռանալու նշոյլ չկայ: Հայկ Սարգիսեանի փափաքն է բազմապատկել նուագահանդէսները, հանդիպումները, ներառեալ ուրիշ դպրոցներու մէջ»[47]:

Յօդուածին մէջ կը գտնուին քաղուածքներ Սարգիսեանի խօսքերէն. «Երգչախումբի երգեցողութիւնը կը զարգացնէ կեդրոնացումը, առօգանութիւնը եւ անշուշտ՝ լռողութիւնը: Արդիւնքները զգալի կ'ըլլան նաեւ ուրիշ դասանիւթերու մէջ: Այն փաստը, որ երգչախումբին մէջ կը գտնուին փոքրերը եւ մեծահասակները՝ որոնք կը սորվին աշխատիլ միասին, կ'օգնէ ստեղծել յատուկ մթնոլորտ մը»[48]:

Մայիս 30-ին, Ֆրանսայի հեռատեսիլի France 2 կայանը, Ժան Փիէռ Անքիրիի վարած *Foi et traditions des chrétiens orientaux* (Արեւելեան քրիստոնեաներու հաւատքներն ու աւանդոյթները) հաղորդումին, հարցազրոյց կը վարէ Սարգիսեանին հետ՝ Դպրոցասէրի երգչախումբին մասին, որ կ'ունենայ նշանակալի արդեցութիւն:

Յօդուածն ու հեռատեսիլի հաղորդումը քաջ վկաներն են մանկական երգչախումբին վայելած ընդունելութեան:

2004-ին Սարգիսեան կը նշանակուի Դպրոցասէրի տնօրէն, պատասխանատուութիւն մը եւս աւելնալով իր բազմազբաղ գործունէութեան վրայ:

2005 Փետրուար 12-ին՝ Գողթան ելոյթ կ'ունենայ Քլամարի Saint-Joseph եկեղեցիին մէջ:

Այսպէս, Գողթան եւ Դպրոցասէրի երգչախումբերով Սարգիսեան կարեւոր աշխատանք կը տանի մէկ կողմէն հայ երգին հանդէպ սէր եւ յարգանք սերմանելու ֆրանսահայ երիտասարդի ու մանուկի հոգիներուն մէջ, եւ միւս կողմէն՝ հայ երգը տարածելու օտար շրջանակներու մէջ:

Վերջերս, հայ թղթակից մը իրաւացիօրէն գրեց՝ թէ «Դարաւոր աւանդական հայ երգը ուրախութեամբ հնչել տալ 21-րդ դարու պատանիին շրթունքներէն եւ գեղջկական մեղեդին հարազատօրէն մեկնաբանել տալ դպրոցականներու, ճնշող

արդի արեւմտեան երաժշտութեեան մթնոլորտին մէջ, առաքելութիւն մըն է, զոր կը յաջողցնէ այսօր Հայկ Սարգիսեան փարիզեան շրջանին մէջ»[49]:

Երիտասարդ խմբավարն ու երաժշտահանը տակաւին ունի անսպառ եռանդ եւ անասելի նուիրուածութիւն իր գործին նկատմամբ: Իր ճանապարհը տակաւին երկար է եւ ընելիքներն ու ծրագիրները՝ բազում: Կը մնայ՝ որ փրանսահայութիւնը իրապէս կարողանայ արժեւորել իր ներդրումները հայ երգի գանձարանէն ներս:

ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Կարօ Երզնկացեան, «Հայրենիքէն փչող քամին», *Արեւ*, օրաթերթ, Գահիրէ, 29 Օգոստոս 1980, թիւ 18.640, էջ 3:

2.-Ա. Վ. Տ., «Հարցազրոյց խմբավար Հայկ Սարգիսեանի հետ Հ.Բ.Ը.Մ.-ի Կոունկ երգչախումբի անդրանիկ ելոյթին առիթով», *Արեւ*, 7 Դեկտեմբեր 1983, թիւ 19.604, էջ 3:

3.-Մանուէլ Նաղրեան, «Հայրենիքը ներշնչման աղբիւր է», *Հայրենիքի ձայն*, շաբաթաթերթ, Երեւան, 22 Յունիս 1983, թիւ 26 (934), էջ 6:

4.-Ա. Վ. Տ., նշ. յօդ.ը, էջ 3:

5.-Մանուէլ Նաղրեան, նշ. յօդ.ը, էջ 6:

6.-Յովսէփ Արթինեան, «Հայկ Սարգիսեանի նորագոյն յաջողութիւնները», *Հոկտեմբեր*, ամսաթերթ, Գահիրէ, Ապրիլ-Մայիս 1979, Ե. տարի, թիւ 33-34, էջ 7:

7.-*Արեւ*, 29 Յունուար 1980, թիւ 18.468, էջ 4:

8.-Երաժշտագէտ-պատմագէտի մը համար գրեթէ անհնար է այսօր եգիպտահայութեան երաժշտութիւնը դնել գաղութային ընդհանուր ընաբանին մէջ, քանի որ տակաւին չէ գրուած եգիպտահայ պատմութիւնը՝ իր ամբողջականութեան ու տրամաբանական հետեւողութեան մէջ:

Ինչ որ ցարդ կատարուած է կամ փաստերու կուտակումներ են, կամ զուտ անհատապաշտական մօտեցումներ, որով անկարելի է երաժշտութեան ամբողջական կամ մասնակի երեւոյթներ դիտարկել ընդհանուր գաղութային երեւոյթներու յետնախորքին մէջ: Արդ, երաժշտագէտը երբեմն ինք պէտք է ստեղծէ այդ յետնախորքը:

Նկատի ունենալով այս երիտասարդական շարժումին կարեւորութիւնը, յարմար կը դատեմ ցոյց տալ անոր ընդհանուր պատկերը Սարգիսեանի երեկոյթի նախօրեակին:

1975-ին կը կազմուի Եղեռնի 60-ամեակի Երիտասարդաց Մարմին, որ նոյն տարուայ Նոյեմբերին կը ստանձնէ *Հոկտեմբեր* ամսագիրին խմբագրութիւնը (Վարուժան Գազանճեան, «*Հոկտեմբերի* հինգ տարիները», *Հոկտեմբեր*, ամսագիր, Գահիրէ, Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1979, Զ. տարի, թիւ 40-41, էջ 10): 60-ամեակէն ետք կը շարունակուի այս երիտասարդներուն գործունէութիւնը եւ կը դառնայ իսկական շարժում մը:

Շարժումը նոր թափ կը ստանայ երբ 70-ականներու վերջաւորութեան Գահիրէ կը ժամանէ Մանուէլ Քէօսէեան՝ իբրեւ հայ վարժարաններու հայերէն լեզուի եւ գրականութեան դասատու: Քարիզմաթիք անձնաւորութիւն մը, ան կը կարողանայ շարժել երիտասարդներուն ներունակութիւնները, նոր թռիչք տալ անոնց հեռանկարներուն:

Շարժումը իր ընդհանրութեան մէջ անհամբերաչխ էր տիրող, արմատացած գաղափարներուն հետ, որով պիտի գտնէր գաղութի ղեկավար խաւերուն հակակրանքը: Պահպանողականի եւ յառաջապահի սովորական պայքար մըն էր ասիկա:

Իրենց խօսնակն էր *Հոկտեմբեր* ամսագիրը, որ Սարգիսեանի ելոյթի նախօրեակին առիթ տուած էր յոյզերու բորբոքումի:

Ակնարկ մը *Հոկտեմբերի* 1979-1980-ի թիւերուն վրայ անուղղակիօրէն լոյս կրնայ սփռել 1980-ի երեկոյթի ուղղուածութեան վրայ:

Ամսագիրը ձեւականօրէն կապուած էր Նիւր Իսթ Հայկական Ակումբին հետ, նոյնքան ձեւական արտօնատէրով եւ խմբագրապետով: Սակայն անոր բուն շարժիչ ուժը խմբագրական կազմն էր՝ Նորա Երզնկացեան, Վարուժան Գաղանճեան, Վազգէն Բրուտեան, Նուպար Պահատրեան, Մարտիկ Գասապեան, Թովմաս Զաքարեան, Վարուժան Ֆրունճեան եւ ուրիշներ: Կը կոչուէր «Երիտասարդական ամսաթերթ - ընկերային, մշակութային եւ մարդական», եւ նշանաբան ունէր՝ «Համերաշխութիւն, համագործակցութիւն եւ միասնականութիւն», նպատակ ունենալով հանրութեան ներկայացնել «մեր համայնքի հրատապ հարցերը» («Մեր խօսքը. նոր շրջանի սեմին», *Հոկտեմբեր*, Յունուար-Փետրուար 1979, Դ. տարի, թիւ 30-31, էջ 1-2):

Հոկտեմբեր եղած է արտակուսակցական եւ նպատակ դրած է ոչ թէ դէմ ընթանալ կուսակցութիւններուն՝ ինչպէս յետագային շատեր փորձեցին մեկնաբանել, այլ առաջնորդուիլ միասնակութեան եւ կուսակցութիւններու մերձեցումի գաղափարով, յանուն եգիպտահայութեան ընդհանուր շահերուն: Բայց արտակուսակցական ըլլալն ինքնին առիթ տուաւ բուռն ընդդիմութեան:

Հոկտեմբեր անդրադարձած է օտար ամուսնութեան, մանուկներու դաստիարակութեան, հայ ուսուցիչին, հայ ուսուցիչ պատրաստելու կարեւորութեան, կնոջ քուէարկութեան իրաւունքին մասին:

Հոկտեմբեր երեք ներկայացուցիչներով մասնակցած է 1979-ին Փարիզի մէջ կատարուած սփիւռքի երկու համաքներուն՝ զորս մանրամասն նկարագրած է իր էջերուն մէջ:

Կատարած է հանդիպում-հարցազրոյցներ նրգիչ Շառլ Ազնաւուրի, բանաստեղծուհիներ Սիլվա Կապուտիկեանի եւ Մարօ Մարգարեանի, նկարիչներ Աշոտ Բայանդուրի եւ Բիւզանդ Կոճամանեանի, սոփրանօ Գոհար Գասպարեանի, թենոր Տիգրան Լեւոնեանի, Հայկ Սարգիսեանի, դերասան Ժիրայր Բարադեանի, լուսանկարիչ Գաւուքի, եգիպտացի բեմադրիչ Եուսէֆ Շահինի, եգիպտահայ մարդական միութիւններու վարիչներու հետ, գրած է քննախօսութիւններ եգիպտահայ ձեռնարկներու մասին, ստեղծած է պատանեկութիւնն ու երիտասարդութիւնը գրաւող ինքնագիր պատմուածքներ, հրատարակած Թումանեանի հէքիաթներուն եւ Վարդան Այգեկցիի առակներուն եւ այլ գործերու նկարազարդումներ՝ երիտասարդութեան լայն խաւերուն մղելու հայերէն ընթերցանութեան:

Հրատարակած է ինքնագիր բանաստեղծութիւններ:

Վարուժան Գաղանճեան կատարած է գրական լուրջ, գիտական վերլուծումներ՝ «Թէքէեանի *Սիրոյ կոչը*» (Մարտ 1979, Դ. տարի, թիւ 32, էջ 17-19), «Դուրեանի *Տրտունջքը*» (Յունիս 1979, Ե. տարի, թիւ 35, էջ 25-29), «*Զմրան պարզ գիշերը*» (Յուլիս 1979, Ե. տարի, թիւ 36, էջ 15-19), «Յարութ Կոստանդեանի *Աշունը*» (Օգոստոս-Հոկտեմբեր 1979, Ե. տարի, թիւ 37-39, էջ 44-47), «*Գետակն ու ուռին* Իսահակեանի» (Յունիս-Սեպտեմբեր 1980, Զ. տարի, թիւ 47-50, էջ 208-212):

Չէ մոռցած նաեւ բարձրացնել Եղեռնի հետ կապուած հարցեր եւ կարգ մը այլ կարեւոր նիւթեր:

Իւրաքանչիւր թիւ կը բովանդակէր նաեւ արաբերէն լեզուով մէկ յօդուած մը:

Հոկտեմբերին առաւելութիւններէն մէկն ալ ազգային վերացական գաղափարախօսութենէն դերծ մնալն էր, հրապուրիչ, կեղծ ազգային նշանաբաններ յոխորտելէ հրաժարումը:

Իսկ տկարութիւններէն մէկն ալ գործնական լուծումներ առաջարկելու անկարողութիւնը: Լաւ է նշել գաղութին թերութիւնները, նշել թէ ինչ պէտք է ըլլալ, բայց կարեւոր է ցոյց տալ նաեւ թէ *ինչպէս* կարելի է ըլլալ: Եւ այս *ինչպէսն* է որ կը բացակայի *Հոկտեմբերի* մէջ, իսկ եթէ այստեղ-այնտեղ նման փորձեր կատարուած են, դերծ մնացած են հետեւողականութենէ:

Բայց, անկախ այս բոլորէն, *Հոկտեմբեր* չէր կրնար համակրութիւն վաստակել եթէ

իրաւացիօրէն գրէր՝ թէ մեր թերթերը «այս վերջին 35 տարիներուն ընթացքին, չկրցան հայեցին բլլալ եգիպտահայուն ամենօրեայ մտահոգութիւններուն» (Նայրաքաղ, «Ուսումնասիրական մտահոգութեամբ», Յունուար-Փետրուար 1979, Դ. տարի, թիւ 30-31, էջ 13), կամ նշէր «դուտ գրական երեկոյթներու բացակայութիւնը եգիպտահայ մշակութային գործունէութեան մէջ» («Նոր միտքեր նոր արուեստով», Մարտ 1979, Դ. տարի, թիւ 32, էջ 2), կամ շեշտէր հայերէն լեզուի դասաւանդումի տկարութիւնը մեր դպրոցներուն մէջ («Վազգէն Բրուտեան, «Նամակագրութիւն», Մարտ 1979, Դ. տարի, թիւ 32, էջ 7-9), կամ ընդվզումով բացագանչէր՝ «համայնքիս մշակութային գործունէութիւնը, իր արձագանգը կը գտնէ եգիպտահայ մամուլին մէջ կաղապարեալ արտայայտութիւններով եւ անհիմն արժեւորումներով...: Մեր յօդուածագիրները նաեւ կը գրեն արհեստավարժ - բրոֆեշընըլ - ձեռնարկներու մասին, երաժշտական, նկարչական եւ այլն, հոգ չէ թէ իրենք չեն հասկնար ու հոգ չէ թէ նոյնիսկ չեն ախորժիր...: Ու կը թուի թէ յօդուածներէն շատերը կը գրուին քովնտի հաշիներով» («Մամուլի կաչկանդումներ», Ապրիլ-Մայիս 1979, Ե. տարի, թիւ 3-34, էջ 1-2), կամ քննադատէր եգիպտահայ մամուլ մը որ կը հրատարակէր «մկրատուած յօդուածներ, նշանախօսութեան եւ ամուսնութեան երկարապատում ու չողոքորթող շնորհաւորութիւններ, ծանուցումներ եւ նուիրատուութեանց ցանկեր» («Մեր խօսքը. մամուլի սայթաքումներ», Յունիս 1979, Ե. տարի, թիւ 35, էջ 2-3), կամ ցոյց տար՝ որ Թեմական Ժողովի «ընտրելիները ոչ միայն չներկայացուցին *ապագայ* չորս տարիներուն ընթացքին գործադրուելիք ծրագիր մը, կամ ծրագրի մը ուրուագիծ մը, այլ նոյնիսկ չըսին թէ ինչ կատարած էին *անցնող* չորս տարիներուն ընթացքին» («Մեր խօսքը. ընտրութենէն ետք», Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1979, Զ. տարի, թիւ 40-41, էջ 2), կամ մեղադրէր՝ թէ եգիպտահայ «ազգային կարիքներ գոհացնող ... կառոյցները իրենց զարգացման ընթացքին կորսնցուցին հաւաքականութեան մը շահերը պաշտպանող ուղեգիծը, միջոցառումները նպատակի վերածեցին եւ ինքնակեդրոն՝ պայքարեցան մանրամասնութիւններու շուրջ: Այժմ, առաջնորդի եւ ղեկավարի իրենց դերը կատարելէ դադրած են արդէն» («Մեր խօսքը. ուժերու կեդրոնացում», Մարտ-Մայիս 1980, Զ. տարի, թիւ 44-46, էջ 64):

Հոկտեմբեր ակնյայտ բախումներ կը սկսի ունենալ աւանդապաշտներու հետ: Օրինակ, 1979-ին, Գեղարուեստասիրաց Միութեան Թէքէեան Սրահին մէջ տեղի կ'ունենայ եգիպտահայ նկարիչներու ցուցահանդէս, որուն մասին *Հոկտեմբեր* կը հրատարակէ քննախօսական մը (Սիրվարդ Զարեան-Քէօսէեան, «Ջերմօրէն շնորհաւորելի (Գեղարուեստասիրացի ցուցահանդէսին առիթով)», Մարտ 1979, Դ. տարի, թիւ 32, էջ 11-13): Յօդուածագիրը մասնագէտ մըն էր՝ Սիրվարդ Զարեան-Քէօսէեան, դուստրը Կոստան Զարեանի, ամուսինը Մ. Քէօսէեանի: Քննախօսականը գրուած էր յուրջ եւ անաչառ մօտեցումով: Բայց յօդուածագիրը կը համարձակէր քննադատել յատկապէս մէկ նկարիչ մը: Հետեւաբար, հրատարակուեցան հակամասնագիտական պատասխան յօդուածներ, որոնք մասնաւորապէս հանդէս եկան քննադատուող անձին պաշտպանելու ենթակայական պարտականութեամբ («Անարդար եւ անտեղի քննադատականի մը առիթով», *Ջահակիր*, շաբաթաթերթ, Գահիրէ, 14 եւ 21 Յունիս 1979, թիւ 760-761, էջ 2-3. «Յախուռն ելոյթի մը առիթով», *Արեւ*, օրաթերթ, Գահիրէ, 21 Մայիս 1979, թիւ 18.268, էջ 2): Աւելորդ չէ ըսել՝ որ պաշտպանողներէն մէկը քննադատուողին խնամին էր, միւսը՝ ամենամտերիմ բարեկամներէն մէկը: Յաւօք, նոյն *Հոկտեմբերը* եւս այս առումով չկրցաւ մնալ իր բարձունքին վրայ: Վ. Ֆրընճեան՝ ամսաթերթի հիմնադիրներէն մէկը, հակա-յօդուածով պատասխանեց Ս. Զարեանին՝ հակա-գիտական մօտեցումով մը դասեր տալով թէ ինչպէս պէտք է գրուի քննախօսական մը (Վ. Ֆրընճեան, «Սիրվարդ Զարեան-Քէօսէեանին», *Հոկտեմբեր*, Ապրիլ-Մայիս 1979, Ե. տարի, թիւ 33-34, էջ 17-20), որուն յաջորդեց Վ. Տէր Յովհաննէսեանին կրքոտ երկտողը (Վազգէն Տէր Յովհաննէսեան, «Երկու խօսք», *Հոկտեմբեր*, Ապրիլ-Մայիս 1979, Ե. տարի, թիւ 33-34, էջ 21): Եւ դարձեալ Ս. Զարեանն է՝ որ բոլորէն աւելի յուրջ գաղափարներ կ'արտայայտէ իր պատասխան-յօդուածով, երբ, ի

միջի այլոց, կը գրէ. «Մոռցուեցաւ ցուցահանդէսը ու արուեստը զգացողութենէ զուրկ մարդիկ, իրենց չգոհացած փառասիրութիւնները ցուցադրուած տեսնելու անգիտակից մղումով՝ սկսան զբաղիլ իմ գրութեամբս» (Սիրվարդ Զարեան-Քէօսէեան, «Ջերմաչափը», *Հոկտեմբեր*, Յունիս 1979, Ե. տարի, թիւ 35, էջ 9): Այս բոլորին մէջ ինծի չի հետաքրքրեր Քէօսէեանի առաջին քննադատութեան «իրաւացիութիւն»-ը, քանզի արուեստի մը գնահատումը կրնայ յարաբերական բնոյթ ունենալ, բայց կը հետաքրքրէ երեւոյթը՝ քննադատութեան գաղափարին «անընդունելիութիւն»-ը: Կարելի էր լրջօրէն պատասխանել Քէօսէեանի քննադատութեան, ստեղծել գաղափարական շարժում եւ պայքար, առիթ տալ միտքերու փոխանակումի, որոնք բոլորն ալ անհրաժեշտ տարրեր են ընկերութեան մը յառաջընթացին ու զարգացումին:

*Հոկտեմբեր*ին եւ երիտասարդական շարժումին բարձրակէտը կը հանդիսանայ 1980 Յունուար 6-ին կայացած Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան երիտասարդական փառատօնը, ուր եգիպտահայ երիտասարդներուն անունով ելոյթ կ'ունենայ Նորա Երզնկացեան, ուժեղօրէն քննադատելով սրահներուն գործունէութիւնը՝ որ հեռու է բաւարարելու հայ երիտասարդի կեցութիւնն ու ազգային պահանջները, եւ առաջադրելով կարգ մը պահանջներ (ելոյթին բնագիրը *տե՛ս* «Խօսք երիտասարդութեան կողմէ», *Հոկտեմբեր*, Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1979, Զ. տարի, թիւ 40-41, Յաւելուած. «Օր. Նորա Երզնկացեանի խօսքը երիտասարդական փառատօնին», *Արեւ*, 22 Յունուար 1980, թիւ 18.462, էջ 2-3):

Փառատօնի քննախօսներէն մէկը, բոլոր արտասանող-նուագող-երգողներուն կատարած գործերը մէկ առ մէկ յիշատակելէ ետք կը բաւարարուի գրելով՝ որ «յայտագիրին առաջին մասը աւարտեցաւ Օր. Նորա Երզնկացեանի խօսքով» (Զ. Պ., «Միջքաղաքային երիտասարդական փառատօնը», *Ջահակիր*, 24 Յունուար 1980, թիւ 787, էջ 2): Յստակ է. յօդուածագիրը մէկ կողմէն համաձայն չէ ելոյթի բովանդակութեան, միւս կողմէն նրբանկատութեամբ կը խուսափի մտնել վիճաբանութիւններու մէջ: Ուրիշ քննախօսներ կը նախընտրեն քննադատել Երզնկացեանին (Ա. Եափուճեան, «Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան Երիտասարդական Յանձնախումբի աւանդական փառատօնը», *Արեւ*, 19 Յունուար 1980, թիւ 18.460, էջ 3. Մարօ Սագայեան, «Երիտասարդական փառատօնին իմաստը եւ մշակութային ակումբներու դերը երիտասարդներու հանդէպ», *Արեւ*, 4, 6 Փետրուար 1980, թիւ 18.472, 18.473, էջ 2): Բաց աստի, *Արեւ* երեք թիւ շարունակութեամբ կը հրատարակէ խմբագրական-պատասխան մը («Խմբագրական. Հայ երիտասարդութեան հարցը», *Արեւ*, 26, 28 եւ 29 Յունուար 1980, թիւ 18.466-18.468, էջ 1) եւ ակումբ յաճախող պատանիներու կարծիքները՝ որոնք ենթադրուած են անուղղակիօրէն հերքել Երզնկացեանին խօսքը («Յունուար 6-ի փառատօնին արտասանուած բանախօսութեան կը պատասխանեն Կոկանեան Սրահի պատանիները», *Արեւ*, 8 Փետրուար 1980, թիւ 18.475, էջ 2-3):

Այստեղ նպատակս չէ հետեւիլ Երզնկացեանի գրոյթներուն եւ ոչ ալ մեկնաբանել պատասխաններուն բնոյթը, քանի որ երկու կողմերն ալ ունէին իրենց հիմնաւորումները եւ ուժեղ ու տկար կողմերը: Մէկ կէտ մը միայն աչքի կը զարնէ: Եգիպտահայ գաղութին անմակարդակ ձեռնարկները անթիւ են: Բայց ոչ մէկ քննադատութիւն կը գրուի անոնց մասին, այլ ընդհակառակը՝ դիտաւորեալ դեղծումով կը թմրկահարուին բոլոր անհեթեթութիւնները: Ինչո՞ւ միայն այս ելոյթն է՝ որ կը քննադատուի աւանդական մամուլին մէջ: Եթէ Երզնկացեան յաջողած էր իր դէմ յարուցել այսքան հետեւողական եւ վճռական հակառակութիւն, կը նշանակէ՝ որ իր խօսքը ունեցած էր ազդեցութիւն հանրային կարծիքին վրայ: Մամուլը կրնար, ինչպէս միշտ, աննկատ անցրնել ելոյթը: Բայց քանի որ այդպէս չըրաւ, ուրեմն առ նուազն ելոյթը դուրս էր ընդունուած չափանիշերէն, անկախ անոր իրական մակարդակէն կամ բովանդակութեան խորութենէն:

Երիտասարդական շարժումը երկար կեանք չ'ունենար Երզնկացեանի ելոյթէն ետք: *Հոկտեմբեր*ի վերջին թիւը լոյս կը տեսնէ 1980 Սեպտեմբերին:

Շարժումին ձախողութիւնը կարելի է վերագրել երկու հանգամանքներու.

ա.-Շարժումին դէմ մղուած պայքարը՝ զանազան կազմակերպութիւններու կողմէ:

բ.-Շարժումի մասնակիցներուն հետեւողականութեան եւ ներքին կազմակերպուածութեան պակասը, անոնց միտումը աւելի շատ պահանջելու քան ստեղծելու, ժխտելու քան գործնականօրէն սրբագրելու:

Ինչ որ ըլլայ պարագան, շարժումը կը մնայ իւրայատուկ երեւոյթ մը եգիպտահայութեան նոր շրջանի պատմութեան մէջ, որուն ամբողջականութիւնը անհրաժեշտ է գիտականօրէն փաստագրել ու բացայայտել:

9.-Վազգէն Բրուտեան, «Երգչախումբը», *Հոկտեմբեր*, Յունուար-Փետրուար 1980, Զ. տարի, թիւ 42-43, էջ 18-22:

10.-Վազգէն Բրուտեան, «Աշակերտներուն հետ», *Հոկտեմբեր*, Յունուար-Փետրուար 1980, Զ. տարի, թիւ 42-43, էջ 22-23:

11.-Վազգէն Բրուտեան, «Երգչախումբը», *Հոկտեմբեր*, Յունուար-Փետրուար 1980, Զ. տարի, թիւ 42-43, էջ 22:

12.-Մանուէլ Նազրեան, նշ. յօդ.ը, էջ 6:

13.-Անդ, էջ 6:

14.-*Յուսաբեր*, բնականաբար, պիտի չարձագանգէր Սարգիսեանի երգահանդէսներուն, քանի որ Կոունկին ու Գուսանին հովանաւորները կը կազմէին գաղափարական-կուսակցական հակադիր կողմը: Պատմական աւանդութեամբ, երեւոյթը փոխադարձաբար կը կրկնուի *Արեւ*ին եւ *Ջահակիր*ին կողմէ, որոնք կը հրաժարին հրատարակել ընդդիմախօս կուսակցութեան կազմակերպած ձեռնարկներուն նկարագրականները: Բացառութիւններ եղած են: Բայց անոնք սակաւաթիւ են եւ յաճախ կը հետապնդեն մասնաւոր նպատակներ:

Առաւելութիւն մըն է ունենալ քաղաքական-կուսակցական գաղափարախօսութիւն եւ կողմնորոշում՝ եթէ ան օգտագործուի ի նպաստ հայ ժողովուրդին, առանց մոռնալու նաեւ՝ որ ազգային ծառայութիւնը կարելի է ծաւալել նաեւ արտակուսակցական սահմաններու մէջ: Այս առումով ալ նոյնպէս առաւելութիւն մըն է ունենալ իւրաքանչիւր գաղափարախօսութեան եւ կուսակցութեան հարող մամուլ, ուր արտայայտուին մեր ժողովուրդին բարգաւաճումը եւ զարգացումը ապահովող այլազան տեսակէտներ, քանզի երբ կը վերանայ գաղափարական բազմազանութիւնը՝ կը լճանայ նաեւ ժողովուրդի մը ձգտումներն ու յառաջդիմութեան ոգին:

Իսկ արուեստն ու գրականութի՞ւնը: Թէքէեանի, Զօպանեանի ռամկավարութիւնը, Լեւոն Շանթի, Ահարոնեանի դաշնակցականութիւնը, Գէորգ Կակոսեանի (պաս) հնչակեանութիւնը մեր հրապարակախօսութեան մէջ ստացած են բացարձակ գոյներ:

Լաւ է՝ որ Ամերիկայի Համազգայինը հրապարակէ Բարսեղ Կանաչեանի գործերուն խտասալիկները, Պէյրութի Համազգայինին պատկանող հայկական երաժշտանոցը ունենայ Կանաչեան անունը, բայց լաւ չէ որ ոչ-դաշնակցական կազմակերպութիւններ եւս չդիմեն նոյն քայլին: Ի՞նչ ընենք՝ որ մեծանուն երաժիշտը իր գործունէութիւնը կապած էր դաշնակցական կողմին հետ: Լաւ է՝ որ ռամկավարները ունենան Թէքէեան մշակութային կեդրոններ, ամենուրեք փառաբանեն մեծ բանաստեղծին անունը, բայց լաւ չէ որ ոչ-ռամկավարները չհանդիսանան հրապարակային պաշտպանները հայ բանաստեղծին: Լաւ չէ՝ որ վաղամեռիկ հրաշալի պաս երգիչ Գէորգ Կակոսեանին մանրամասն գործունէութեան հետեւած ըլլայ յատկապէս հնչակեան մամուլը: Թէքէեան, Զօպանեան ռամկավար գրողներ չեն, Ահարոնեան, Լեւոն Շանթ, Կանաչեան դաշնակցական արուեստագէտներ չեն, Կակոսեան հնչակեան երգիչ չէ, այլ բոլորն ալ պարզապէս հայ են, միեւնոյն համահայկական մտահոգութիւններով տարուած: Կուսակցականութիւնը չի բացասեր հայկականութիւնը իսկ հայկականութիւնը անպայմանօրէն չի բացայայտուիր կուսակցութեան միջոցով:

Ես գլխաւորապէս նկատի ունիմ հրապարակախօսութիւնը եւ հրապարակային գործընթացը, եւ ոչ թէ գրական վերլուծութիւնը, ուր այս կամ այն կուսակցութեան հարող բանասէրը առարկայականօրէն ընդունած ու քննած է այլ կուսակցութեան գրողները, ինչպէս յայտնի

գրականագէտներ Յակոբ Օշական, Մինաս Թէօլէօլեան, Երուանդ Ազատեան եւ ուրիշներ: Խօսքս կը վերաբերի առօրեայ հրապարակախօսութեան, կուսակցական ոչ-գրական անհատներու հոգեբանութեան մասին: Եւ այս բնարանին մէջ՝ հարազատ մեր վաղեմի աւանդութեան, Սարգիսեանի եգիպտահայ գործունէութեան մասին կարելի է կարդալ միայն մէկ կողմի մամուլին մէջ:

Վերջերս, Գահիրէի Թեմական Ժողովի ընտրութիւններուն առիթով, եգիպտահայ մամուլը դարձեալ յիշեցուց համագործակցական ոգին: Եգիպտահայութիւնը միակ գաղութն է՝ որուն Թեմական ու Քաղաքական Ժողովներուն մաս կը կազմեն երեք կուսակցութիւններու ներկայացուցիչները: Այսինքն, աւանդական երեք կուսակցութիւններն ալ կը տնօրինեն գաղութիս ղեկավարութիւնը: Այս մօտեցումն ու ոգին արժանի է բիւր գնահատանքի: Եւ ճիշդ այս դրական ոգիին չարունակութիւնն է՝ որ փափաքելի պիտի ըլլար տեսնել մեր մամուլին մէջ: Այսինքն, ոչ թէ բաւարարուիլ ուրիշ կուսակցութեան մը ձեռնարկները չքննադատելով, այլ առարկայականօրէն արձագանգել բոլոր կուսակցութիւններուն եւ ուղղութիւններուն մշակութային գործունէութիւններուն:

15.-Ա. Եափուճեան, «Գահիրէի Հ.Բ.Ը.Մ.ի նորակազմ Կռունկ երգչախումբին առաջին ելոյթը ղեկավարութեամբ Հայկ Սարգիսեանի», *Արեւ*, 13 Դեկտեմբեր 1983, թիւ 19.609, էջ 1:

16.-Յակոբ Համբիկեան, «Հայկ Սարգիսեանի համերգը», *Արեւ*, թիւ 19.618, 24 Դեկտեմբեր 1983:

17.-Տիգրան Մանսուրեան, «Կռունկի կապոյտ երկինքը», *Արեւ*, 27 Հոկտեմբեր 1984, թիւ 19861, էջ 1:

18.-Թորոս Թորանեան, «Հալեպահայ կեանք. երկու համերգ», *Քուլիս*, ամսաթերթ, Իսթանպուլ, Փետրուար 1989, 43-րդ տարի, թիւ 1010, էջ 35:

19.-Յ[ովհաննէս] Տ[էր] Պ[ետրոսեան], «Հ.Բ.Ը.Մ.ի Կռունկ երգչախումբի հոյակապ ելոյթը», *Արեւ*, 12 Մայիս 1992, թիւ 22.056, էջ 1:

20.-Zaven Djizmedjian, "Ce soir, à Alexandrie, récital de chant de la chorale arménienne Geroung" [*ֆրանսերէն՝* Այս երեկոյ, Աղեքսանդրիայի մէջ, Կռունկ հայկական երգչախումբին երգահանդէսը], *Le progrès dimanche*, շաբաթաթերթ, Գահիրէ, 29 Յունուար 1984, 36-րդ տարի, թիւ 5, էջ 3:

21.-Giselle Boulad, "Eclatant succès de la chorale Geroung: chef de choeur Haig Sarkissian" [*ֆրանսերէն՝* Կռունկ երգչախումբին հոյակապ յաջողութիւնը], *Le journal d'Egypte*, օրաթերթ, Գահիրէ, 1 Փետրուար 1984, էջ 3:

22.-Maggie, "Brillant succès de la chorale arménienne Geroung" [*ֆրանսերէն՝* Կռունկ հայկական երգչախումբին փայլուն յաջողութիւնը], *Le progrès égyptien*, օրաթերթ, Գահիրէ, 1 Փետրուար 1984, 87-րդ տարի, թիւ 25, էջ 3:

23.-Ամալ Շուքրի Քաթթա, «Կռունկ հայկական երգչախումբը՝ երաժշտականութիւն, կարգապահութիւն, հայրենասիրութիւն», թրգմ.՝ Աւետիս Եափուճեան, *Արեւ*, 18 Նոյեմբեր 1985, թիւ 20170, էջ 1:

24.-Amal Choucri Catta, "Groung célèbre le 80ème anniversaire de l'UGAB" [*ֆրանսերէն՝* Կռունկ կը յիշատակէ ՀԲԸՄ-ի 80-ամեակը], *Le progrès égyptien*, 20 Դեկտեմբեր 1986:

25.-Ամալ Շուքրի Քաթթա, «Կռունկ - ժամադրութիւն հայրենասիրութեան հետ», թրգմ.՝ Ա. Եափուճեան, *Արեւ*, Փետրուար 1988:

26.-Ժիզէլ Պուլատ, «Գուսան երգչախումբին ելոյթը խմբավարութեամբ Հայկ Սարգիսեանի», թրգմ.՝ Ա. Եափուճեան, *Արեւ*, 9 Ապրիլ 1987, թիւ 20.582, էջ 1:

27.-Հայկ Սարգիսեան, «Քէլէ Լաօ», *Արեւ*, 12 Դեկտեմբեր 1987, թիւ 20.777, էջ 2-3. «Արի՛, նո՛ր տարի», *Արեւ*, 31 Դեկտեմբեր 1987, թիւ 20.793, էջ 2, 4:

28.-Սարգիս Սրկ., «Խմբավար Հայկ Սարգիսեանի անդրանիկ ղեկավարութիւնը եգիպտական բեմի վրայ», *Արեւ*, 3 Ապրիլ 1984, թիւ 19.699, էջ 1:

29.-Նամակէն օրինակ մը կը գտնուի քովս:

30.-«Հայկ Սարգիսեան ուսլուպ մուծժամայէզ ֆի էլ-ծժաուղիի' էլ-մուսիքի» (*արաբերէն՝ Հայկ Սարգիսեան՝ ինքնայատուկ ոճ մը երաժշտական մշակումին մէջ*), *Էլ-Ա'լամ Նուղաննի*, Հանդէս, Գահիրէ, Օգոստոս 1990:

31.-Արաքսի, «Հայկ Սարգիսեանի ստեղծագործութիւնը կը հնչէ», *Արեւ*, 12 Դեկտեմբեր 1990:

32.-Սարգիսեանի մեկնումէն ետք, մեծ բաց մը յառաջացաւ եգիպտահայ երաժշտական կեանքին մէջ: Եդուարդ Յակոբեան չուտով կը հեռանայ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցիի դպրապետի եւ Նուպարեան Ազգային Վարժարանի երգեցողութեան դասատուի պաշտօններէն, որով Գահիրէի եկեղեցին ու ազգային գոյգ վարժարանները կը մնան առանց դպրապետի եւ երաժշտութեան ուսուցիչի, այլեւ ընդհանրապէս գաղութը կը զրկուի խմբերգային երեկոյթներէ: Այս բացը լրացնելու համար Հայաստանէն յաջորդաբար կը հրաւիրուին Դաւիթ Զալեան եւ Հրանդ Աղաճանեան: Առաջինը իբրեւ դպրապետ՝ անտեղեակ էր պատարագի երգեցողութեննէն, իբրեւ դպրոցներու ուսուցիչ՝ անպատրաստ ծժափանցելու սփիւռքահայ պատանիի հոգեբանութեան մէջ (որ բոլորովին կը տարբերի հայրենի հողին վրայ մեծցած պատանիէն), եւ իբրեւ գաղութի երգչախումբի խմբավար՝ անկարող ստիճանաբար ու համբերատար մօտեցումով կառուցելու, մարզելու եւ յղկելու (քանզի սփիւռքահայ սիրողական երգչախումբ մը կազմելու փորձառութիւնը լիովին կը տարբերի Հայաստանի մասնագիտացուած երգչախումբերու փորձառութեննէն), որով ան ոչ մէկ օգուտ կրցաւ տալ մեր գաղութին: Աղաճանեան քիչ մը աւելի տեղեակ էր եկեղեցական երաժշտութեննէն՝ քանի որ տարիներ առաջ պաշտօնավարելով Աղեքսանդրիայի եկեղեցիին մէջ, այս ընագաւառին մէջ ձեռք բերած էր որոշ փորձառութիւն: Սակայն մասնագիտութեամբ ծժաւջութակահար մը, ան չէր տիրապետէր երգչային արուեստի ընայատկութիւններուն եւ զուրկ էր ձեռքերու խմբավարական շարժումի արհեստավարժութենէ (technique): Ան ունէր գեղարուեստական մտահորիզոններ, բայց ոչ իբրեւ խմբավար, որով իրեն յանձնուած պաշտօններուն առումով նոյնպէս անցաւ առանց նկատելի հետքի:

Այս ըսելով նկատի չունիմ երբեք ստորագնահատելու երկու երաժիշտներուն արժանիքները՝ իբրեւ Հայաստանի արժանաւոր արուեստագէտներ: Դժուարութիւնն այն է՝ որ եգիպտոսի նահանջող գաղութին համար անհրաժեշտ է կացութեան հետ մերուող յատուկ արուեստագէտներ:

Ի վերջոյ, 2003-ին, Էջմիածինէն կը հրաւիրուի Միհրան Ղազէլեան, որ կը տիրապետէ թէ՛ խմբավարական արուեստին, թէ՛ պատարագի երգեցողութեան: Ան ցուցաբերեց յատուկ վերաբերմունք՝ բարեխղճօրէն կոփելու դպրոցական աշակերտներու երաժշտական յատկանիշները իսկ գաղութային երգչախումբը փորձեց մարզել նրբանկատութեամբ եւ հետեւողականութեամբ: Սակայն Ղազէլեանի առջեւ երբեմն դրուած են անյաղթահարելի խոչընդոտներ՝ կապուած երգչախումբի անդամներու անընդհատ բացակայութեան, դպրոցական աշակերտներու ծնողքներու ճնշումներուն հետ (եգիպտահայ վարժարաններուն ընայատկութիւններէն մէկն ալ ծնողքներուն անդադար ներխուժումն է վարժարան՝ անարդար ամբաստանութիւններ յղելով յատկապէս հայ ուսուցիչին դէմ): Բայց վարպետ խմբավար մը միշտ ըգացնել կու տայ իր գոյութիւնը, նոյնիսկ դժուար պայմաններու մէջ գոյացած երգչախումբի մը պարագային: Անդամներու տկարութեան պատճառով երգչախումբը, բնականաբար, պիտի չհասնի բարձունքներու, բայց պիտի կարողանայ արտացոլել խմբավարին յղացումներուն ու նկրտումներուն միջուկը: Այս տեսանկիւնէն, գաղութիս մանկական, եկեղեցական թէ ընդհանուր երգչախումբերը վերջապէս գտան իրենց արժանաւոր ղեկավարին: Առ այժմ, արդիւնքը երբեմն եղաւ լաւ, երբեմն՝ ոչ գոհացուցիչ: Բայց միշտ առկայ եղաւ խմբավարը՝ իր անհատականութեամբ եւ ինքնայատկութեամբ: Միշտ լսելի եղաւ խմբավարին ճիգը՝ վերագտնելու ու վերականգնելու քանդուած բեկորները: Եւ այս է էականը նօսրացած գաղութի մը կեանքին

համար: Եւ եթէ այս ճիգը գոյութիւն ունենայ նաեւ գաղութային այլ ընագաւառներու մէջ եւս, կարելի է համնիլ չօշափելի ու որոշիչ արդիւնքներու:

33.-Խտասայիկին քննախօսականը տե՛ս «Հայկ Սարգիսեանի երկու ձայնագրութիւնները», *Միծեռնակ*, Յունուար 2002, Բ. տարի, թիւ 1 (5), էջ 79:

34.-"Arménie et arméniens aujourd'hui (III): concert de la chorale Koghtan" [*ֆրանսերէն՝* Հայաստանը եւ հայերը այսօր (Գ.). Գողթան երգչախումբի նուագահանդէսը], *Lettre de l'UGAB*, չաբաթաթերթ, Փարիզ, Դեկտեմբեր 1999, թիւ 294, էջ 4:

35.-"La chorale Koghtan de l'UGAB-Paris à Sérignan (Vaucluse)" [*ֆրանսերէն՝* ՀԲԸՄ-Փարիզի Գողթան երգչախումբը Սերինիանի (Վօքլիւզ) մէջ], *Lettre de l'UGAB*, 10 Յունիս 2000, թիւ 319, էջ 4:

36.-"La chorale Vocalise reçoit" [*ֆրանսերէն՝* Վոքալիզ երգչախումբը իր մօտ կ'ընդունի], *Vaucluse matin*, լրագիր, Վօքլիւզ, 24 Մայիս 2000:

37.-Խտասայիկին քննախօսականը տե՛ս «Հայկ Սարգիսեանի երկու ձայնագրութիւնները», *Միծեռնակ*, Յունուար 2002, Բ. տարի, թիւ 1 (5), էջ 77-79:

38.-"Melun: concert sublime" [*ֆրանսերէն՝* Մըլէն. բարձրարժէք նուագահանդէս], *La République de Seine-et-Marne*, լրագիր, 30 Հոկտեմբեր 2000:

39.-Աւետիս Ա. Քհնյ. Պալըգեան, «Մեծ Պահքի առիթով բանախօսութիւն եւ Գողթան երգչախումբ», *Յառաջ*, օրաթերթ, Փարիզ, 5 Ապրիլ 2001:

40.-"La chorale Koghtan de l'UGAB en concert à l'Eglise Réformée de Paris" [*ֆրանսերէն՝* ՀԲԸՄ-ի Գողթան երգչախումբին նուագահանդէսը Փարիզի Ռեֆորմէ Եկեղեցիին մէջ], *Lettre de l'UGAB*, 25 Յունիս 2001, էջ 4:

41.-Ներկայ մը, «Երգահանդէս, նուագահանդէս», *Յառաջ*, 25 Հոկտեմբեր 2001, էջ 3:

42.-P. M., "Le Caucase à la Mairie du IIIème" [*ֆրանսերէն՝* Կովկասը 3-րդ թաղամասի քաղաքապետարանին մէջ], *Lettre de l'UGAB*, Հոկտեմբեր 2001, էջ 4:

43.-"En bref..." [*ֆրանսերէն՝* Համառօտ...], *Lettre de l'UGAB*, 1 Դեկտեմբեր 2001, թիւ 385:

44.-"La chorale Koghtan a pris part à la Fête de la Musique" [*ֆրանսերէն՝* Գողթան երգչախումբը կը մասնակցի Երաժշտութեան Տօնախմբութեան], *Lettre de l'UGAB*, 6 Յուլիս 2002, թիւ 416, էջ 4:

45.-"La chorale Koghtan en l'Eglise Evangélique Allemande de Paris" [*ֆրանսերէն՝* Գողթան երգչախումբը Փարիզի Գերմանական Աւետարանական Եկեղեցիին մէջ], *Lettre de l'UGAB*, 14 Դեկտեմբեր 2002, թիւ 434, էջ 4:

46.-"La Rochette: en l'église: la chorale arménienne enchante" [*ֆրանսերէն՝* Լա Ռոշէթ. եկեղեցիին մէջ. հայկական երգչախումբը կը դիւթէ], *La République de Seine-et-Marne*, լրագիր, 17 Փետրուար 2003, էջ 8:

47.-Georges Makowski, "Chorale d'enfants. harmonie d'Arménie" [*ֆրանսերէն՝* Մանկական երգչախումբ. Հայաստանի ներդաշնակութիւն], *Seine-Saint Denis*, ամսագիր, Պոպինյի, Փետրուար 2004, թիւ 77, էջ 30:

48.-Անդ, էջ 30:

49.-Լէոնթին, «Հայկ Սարգիսեան. երաժշտագէտ, պատանեկան երգչախումբերու ղեկավար», *Ապագայ*, չաբաթաթերթ, Մոնրէալ, 18 Օգոստոս 2003, էջ 8. յօդուածը արտատպուած է *France Arménie*-էն, Յունիս 2003, թիւ 233:

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՀԱՃԵԱՆ ԵՐԿԻՑՍ ԿԸ ԳՆԱՀԱՏՈՒԻ ԳԱՀԻՐԷԻ ՄԷՋ

2004 Նոյեմբեր-Դեկտեմբերին, Գահիրէի մէջ երկու անգամ կը փայլի Տիգրան Չուհաճեանի անունը: Առաջինը կապուած էր դաշնակի գործերուն մասին պատրաստուած տոքթորական թեզի մը պաշտպանութեան հետ, երկրորդը՝ *Աւէ Մարիայի* կատարումին:

ՏՈՔԹՈՐԱԿԱՆ ԹԵԶ ԴԱՇՆԱԿԻ ԳՈՐԾԵՐՈՒՆ ՄԱՍԻՆ

Սփիւռքահայութեան ընդհանուր թերութիւններէն մէկն է ազգային արժէքները օտարին մատուցելու քանակի, ձեւի եւ որակի պակասը: Աւելին. ես կարող եմ մատնանշել հայերուն վարկաբեկող դրոյթներ ու գաղափարներ բովանդակող օտար լեզուներով յօդուածներ եւ հատորներ՝ որոնք հրատարակուած կամ մեկենասուած են հայ կազմակերպութիւններու կողմէ: «Բայց մենք միայն ճշմարտութիւնը հրապարակեցինք», պիտի բացագանչէին մեկենասները: Անշուշտ, ոչ մէկ առարկութիւն «ճշմարտութեան» դէմ: Բայց պէտք է գիտնալ՝ որ մեր ազգային թերութիւնները մենք պարտաւոր ենք վեր հանել միայն հայալեզու մամուլին ու աշխատութիւններուն մէջ (բան մը որ յաճախ կ'ընենք ըստ թղթակիցի կամ խմբագիրի ենթակայական քմահաճոյքին) մինչդեռ զանոնք օտարներուն հրամցնելու ոչ մէկ բարոյական իրաւունք ունինք: Եւ ինչպէս ուրիշ ժողովուրդներ, պէտք է պայքարինք օտարներու կողմէ արտայայտուած որեւէ աննպաստ կարծիքի դէմ, ըլլայ ան ճիշդ թէ սխալ: Խիստ կարեւոր է մեր բուռ մը սփիւռքահայութեան համար հասկնալ յարաբերութիւններու դիւանագիտական կողմը, ոչ թէ խաբելու միտումնաւորութեամբ, այլ մեր դատը առաջ մղելու նուիրական նպատակով: Այս դիւանագիտութիւնը միայն քաղաքականութեան ոլորտին չի պատկանիր: Ան կը բովանդակէ նաեւ, եւ մանաւանդ՝ արուեստն ու մշակոյթը:

Չեմ ըսեր՝ թէ սփիւռքի մէջ այս դիւանագիտութիւնը անգոյ է այսօր: Փարիզ, Ամերիկա եւ այլուր տեղի կ'ունենան անհատական թէ հաւաքական իրապէս կարեւոր նախաձեռնութիւններ: Բայց տակաւին երեւոյթը համասփիւռքեան չէ դարձած, տակաւին ան չէ դարձած իւրաքանչիւր հայու ձգտումը:

Այս բնաբանին մէջ, Գահիրէի Համալսարանին յարող՝ Քոլլէյաթ Թարպէիա Նաու'էիա (Տոքքի) հիմնարկի երաժշտական բաժանմունքին մէջ, 2004 Նոյեմբեր 8-ի առաւօտեան, ունկնդիր ըլլալ Տիգրան Չուհաճեանի մասին տոքթորական թեզի մը պաշտպանութեան, իրապէս յուզիչ եւ վարակիչ երեւոյթ մըն էր:

Թեզի հեղինակն էր երիտասարդ արուեստագիտուհի՝ տիկ. Նակուա Էլ-Շահաթ Պայումի: Նիւթն էր՝ *Տիգրան Չուհաճեանի դաշնակի գործերուն կատարողական-թեքնիքական առանձնայատկութիւնները*:

Նշեմ, որ Նակուա Էլ-Շահաթ 1993-ին շրջանաւարտ եղած է Թարպէիա Նաու'էիայէն՝ վկայուելով իբրեւ դաշնակի մանկավարժ, եւ ստացած գերազանց վկայական ու պատուոյ գիր: 1997-ին պաշտպանած է մագիստրոսական թեզը՝ գերազանց գնահատականով: Ան այժմ ուսուցիչի օգնականի աստիճանով կը դասաւանդէ նոյն հիմնարկին մէջ եւ ունի բազմաթիւ աշակերտներ:

جامعة القاهرة
كلية التربية النوعية
قسم التربية الموسيقية
أداء بيانو

التقنيات العزفية لمؤلفات ديكران تشوهاجيان لآلة البيانو والإفادة منها لطلاب كلية التربية النوعية

بحث مقدم من الدارسة

نجوى الشحات بيومي

المدرس المساعد بكلية التربية النوعية – جامعة القاهرة

للحصول علي درجة دكتوراة الفلسفة في التربية النوعية

تخصص تربية موسيقية (بيانو)

إشـــــراف

أ.د. / ثريا سيد سليمان

أستاذ البيانو

ووكيل كلية التربية الموسيقية

لشئون التعليم والطلاب سابقا

جامعة حلوان

أ.د. مصطفي عبد السميع

رئيس مجلس ادارة

المركز القومي للبحوث والتربية

و عميد معهد الدراسات التربوية

سابقا – جامعة القاهرة

القاهرة ٢٠٠٤م

Զուհաճեանին նուիրուած տոքթորական թեզին տիտղոսաթերթը

قرار لجنة المناقشة والحكم

انـــه في تمام الساعة الحادية عشر صباحا من يوم الاثنين الموافق ٢٠٠٤/١١/٨ ، اجتمع في كلـــية التربـــية النوعية بالدقي. جامعة القاهرة ، بناء علي موافقة أ.د. / نائب رئيس الجامعة للدراسات العليا بتاريخ ٢٠٠٤/٩/٣٠ لجنة المناقشة والحكم المشكلة من السادة :

١. **أ.د/ ثريا سيد سليمان** — مشرفا ومناقشا ومقررا
أستاذ متفرغ – بقسم الأداء – بيانو
ووكيل كلية التربية الموسيقية لشئون التعليم والطلاب
سابقا– جامعة حلوان

٢. **أ.د/مصطفي عبد السميع** — مشرفا ومناقشا
رئيس مجلس إدارة المركز القومي للبحوث والتربية
وعميد معهد الدراسات التربوية سابقا

٣. **أ.د/ ليلي امين الصياد** — مناقشا
أستاذ متفرغ بقسم النظريات والتأليف بالكونسيرفتوار

٤. **أ.د/ مفيدة احمد علي** — مناقشا
أستاذ متفرغ – بقسم الأداء – بيانو
ووكيل كلية التربية الموسيقية لشئون التعليم والطلاب
سابقا – جامعة حلوان

وذلك لمناقشة رسالة الدكتوراة المقدمة من الدارسة

نجوي الشحات بيومي السيد

لنيل درجة دكتوراة (فلسفة) التربية النوعية في التربية الموسيقية (بيانو) وموضوعها

"التقنيات العزفية لمؤلفات ديكران تشوهاجيان لآلة البيانو والافادة منها لطلاب كلية التربية النوعية"

وبعد مناقشة الباحثة في موضوع الرسالة علنيا ، تري اللجنة قبول الرسالة وتوصي بمنح الدارسة /نجوي الشحات بيومي السيد / درجة دكتوراة (فلسفة) التربية النوعية في التربية الموسيقية تخصص (بيانو) بتقدير (ممتاز) وتوصي بطبع الرسالة على نفقة الجامعة وتبادلها مع الجامعات.

والله ولي التوفيق

لجنة الحكم والمناقشة :

أ.د. ثريا سيد سليمان (ثريا سيد سليمان)
أ.د. مصطفي عبد السميع
أ.د. ليلي امين الصياد (ليلى الصياد)
أ.د. مفيدة احمد علي (مفيدة)

Չուհաճեանի թեզի պաշտպանութեան յանձնախումբին որոշումը

Թեզը կը բովանդակէ ամբողջ գլուխ մը Հայերուն մասին, ուր կը ներկայացուի Հայոց պատմութեան ուրուագիծը եւ կը սահմանուի Հայերուն դիրքը օսմանեան տիրապետութեան մէջ, որուն յետնախորքին վրայ պարզորոշ կը դառնայ Զուհաճեանին տեղը թէ՛ իբրեւ Հայ եւ թէ՛ օսմանահայ երաժիշտ:

Առանձին հակիրճ գլուխներ յատկացուած են Հայ երաժշտութեան եւ հայկական դաշնակի գրականութեան պատմութիւններուն մասին:

Նկատի ունենալով՝ որ թեզը գրուած է Եգիպտոսի մէջ, տրուած է հակիրճ տեղեկութիւններ եգիպտահայ կամ Եգիպտոսի մէջ որոշ շրջան մը գործած եւ հռչակ վայելած երաժիշտներուն մասին, որով աւելի կը յստակուի հայկական դիմագիծը, քանի որ այստեղ կը խօսուի արդէն բոլոր եգիպտացիներուն ծանօթ դէմքերու մասին՝ Թամպուրի Ալիքսան, Նէյզան Զէյնոբ, Ամին Պողարի, Արմենակ Եսայեան, Ֆուատ Էլ-Զահէրի (Կարապետ Փանոսեան) եւ ուրիշներ:

Զուհաճեանի կենսագրութեան, ստեղծագործական ժառանգութեան եւ երաժըշտական առանձնայատկութեան ներկայացումէն ետք, թեզին բուն նիւթը կը բաժնուի երկու մասի.

Ա.-Զուհաճեանի հինգ դաշնակի ստեղծագործութիւններու տեսական վերլուծութիւն: Անոնք են՝ *Mouvement perpétuel*; *Fantaisie orientale* No. 1; Grande Valse fantastique, *Illusions*; Gavottine, *Un moment de plaisir* եւ Danse caractéristique, *L'orientale*:

Բ.-Նոյն ստեղծագործութիւններուն կատարողական-թեքնիքական վերլուծութիւն:

Նոյեմբեր 8-ի առաւօտեան ժամը 11.00-ին, քննարկումին բացումը կատարեց թեզի գիտական ղեկավար՝ Հելուանի Համալսարանի Երաժշտական Մանկավարժական Հիմնարկի նախկին փոխ տնօրինուհի տոքթ. Սուրայա Սայէտ Սուլայման, որ ներկայացուց ընդդիմախօսները եւ թեկնածուն, շեշտելով՝ որ ընտրուած նիւթը «խիստ լաւ է եւ հետաքրքրական»: Ան յիշեցուց նաեւ եօթը տարի առաջ Նակուայի պաշտպանած մագիստրոսական թեզը՝ որ համարուած էր Թարպէյա Նաու'էիա Համալսարանի այդ տարեշրջանի լաւագոյն թեզը:

Ապա Նակուա էլ-Շահհաթ կը ներկայացնէ թեզին համառօտագրութիւնը, ուր կը բացատրէ վերծանութեան համար իր հետեւած համակարգը:

Հետազօտութեան գլխաւոր նպատակը կը բնութագրէ այսպէս. «Ուսումնասիրել եւ վերլուծել Զուհաճեանի դաշնակի կարգ մը ստեղծագործութիւնները եւ ծանօթանալ անոնց ոճին, որպէսզի հնարաւորութիւն ստեղծուի Թարպէյա Նաու'էիայի եւ երաժշտական համալսարաններու եւ կաճառներու ուսանողներէն օգտուիլ անոնցմէ»:

Ի միջի այլոց, Նակուա կը յայտարարէ.

«Զուհաճեանի գործերը կը յատկանշուին արեւելեան շունչով եւ յառաջացած թեքնիքական վարպետութեամբ...: Իր դաշնակի գործերը կը բովանդակեն գեղարուեստական եւ թեքնիքական բարձր արժէքներ եւ կը պահանջեն կատարողական յառաջացած վարպետութիւն...:

«Անոնց արեւելեան բնոյթը կը համապատասխանէ եգիպտացի ընկերութեան եւ կատարողներու յոյզերուն, որով անոնք մեզի համար կ'ունենան մեծ կարեւորութիւն»:

Ընդդիմախօսներն էին՝ Հելուանի Համալսարանի Երաժշտական Մանկավարժա-

կան Հիմնարկի նախկին փոխ տնօրէնուհի, դաշնակի մանկավարժուհի՝ տոքթ. Մուֆիտա Ահմէտ Ալի եւ Գահիրէի Երաժշտանոցի երաժշտագիտութեան բաժինի վարիչ՝ տոքթ. Ամինա Լայլա էլ-Սայատ:

Քննարկումի ընթացքին տոքթ. Մուֆիտա շեշտեց ընտրուած նիւթին կարեւորութիւնը, աւելցնելով՝ որ շնորհիւ Զուհաճեանի եւ եգիպտական երաժշտութեան սերտ կապին, Զուհաճեան բարի ընդունելութիւն կրնայ գտնել եգիպտացի երաժիշտին մօտ: Եգիպտացի մասնագէտը կրնայ դիմել Զուհաճեանի արուեստի ուսումնասիրութեան, քանի որ այստեղ կարելի է կապել ընկալումի արեւելեան հոգին արեւմտեան ուսումնասիրութեան մը հնարաւորութիւններուն հետ, ինչպէս կատարուած է ներկայ թեզին մէջ: Կ'եզրակացնէ, թէ այս գեղեցիկ ստեղծագործութիւնները՝ եթէ կատարուին այստեղ, հրաշալիօրէն պիտի դիմաւորուին ունկնդիրին կողմէ:

Տոքթ. Լայլա իր քննարկումը կը սկսի նոյնպէս վեր հանելով նիւթին կարեւորութիւնը: Կ'ըսէ՝ թէ թեզին մէջ յիշատակուած են «խումբ մը հայ երաժիշտներ, որոնք կրնան ուսումնասիրութեան նիւթ դառնալ այլ հետազօտողներու կողմէ: Եւ ըստ էութեան, թեզին շնորհիւ ես բերկրանքն ունեցայ եգիպտահայերուն եւ ընդհանրապէս հայերուն մասին քաղել բազմաթիւ տեղեկութիւններ»:

Քննարկումին ժամանակ խօսուեցաւ նաեւ բոլորին ծանօթ Արամ Խաչատրեանի մասին, իբրեւ Զուհաճեանի ազգութիւնը կրող երաժշտահան: Յիշուեցան Կոմիտաս Վարդապետի, Սպենդիարեանի եւ այլոց անունները:

Բոլորն ալ նշեցին թեզին բարձր մակարդակը, վերծանութեան հմտութիւնն ու բծախնդրութիւնը եւ արաբերէն լեզուին անաղարտութիւնը:

Յանձնախումբին վճիռը կ'ըլլայ հետեւեալը.

«Նակուա էլ-Շահաթ Պայումիին կը տրուի տոքթորական աստիճան՝ գերազանց գնահատականով: Յանձնախումբը յարմար կը դատէ թեզին տպագրութիւնը պետական պիւտճէով»:

Ըստ սովորութեան, հայերը ներկայ չէին գտնուած պաշտպանութեան: «Լուր չունէինք», պիտի արդարանան բացակաները, թէեւ *Ջահակիր* յայտարարած էր անոր մասին:

ԱՒԷ ՄԱՐԻԱՆ ՕՓԵՐԱՅԻՆ ՄԷՋ

Դեկտեմբեր 15-ին, Գահիրէի Օփերայի մեծ սրահին մէջ կայացաւ Եւրոպական Ծնունդին (Christmas) նուիրուած երգահանդէս, մասնակցութեամբ Գահիրէի Օփերայի մեներգիչներուն եւ նուագակցութեամբ Օփերայի Նուագախումբին: Նուագավարն էր երիտասարդ կարող եւ խոստումնալից արուեստագէտ Նայէր Նակի: Նոյն երգահանդէսը կրկնուեցաւ Դեկտեմբեր 17-ի ցերեկը եւ երեկոյեան:

Յայտագիրը բաղկացած էր լատիներէն, անգլերէն, ֆրանսերէն եւ գերմաներէն հոգեւոր երգերէ՝ Հայտըն, Մոցարթ, Սթռատելլա, Հանտըլ, Քաչչինի, Պիզէ, Ֆրանք, աւանդական երգեր, եւլն.:

Ասոնց մէջ տեղ գրաւեց Տիգրան Զուհաճեանի *Աւէ Մարիան*: Այս գործը նախապէս Գահիրէի մէջ թէ այլուր քանիցս կատարուած է դաշնակի նուագակցութեամբ: Բայց նուագախումբի նուագակցութեամբ կատարուած ըլլալուն մասին տեղեկութիւններ չեն պահպանուած: Հետեւաբար, Դեկտեմբերի կատարումները ունէին նաեւ պատմական կարեւորութիւն:

Cairo Opera Company
Cairo Opera Orchestra
Cairo Celebration Choir

Christmas Gala Concert

Excerpts from the most famous
Oratorios & Christmas Songs

Music Arranged & Conducted by: **Nayer Nagui**
Director: **Gihan Morsi**

Main Hall

Wednesday, 15 December 2004 - 8 p.m.
Friday, 17 December 2004 (2 p.m. - 8 p.m.)

Interior Designed by: *Mohamed Abd Elkader*

15 եւ 17 Դեկտեմբեր 2004, Գահիրէի Օփերայի Մեծ Սրահի
նուագահանդէսի յայտագիրին տիտղոսաթերթը

Program

Valse des fleurs from *The Nutcracker*	Music: Tchaikovsky
Excerpts of Oratorios:	
Mit Staunen sieht das wunderwerk (from *The Creation*)	Music: Haydn Mona Rafla (Soprano) & Choir
Ave Verum Corpus	Music: Mozart Choir
Ave Maria	Music: D. Tchouhadjian (Restored from the manuscript by Haig Avakian) Hala El Shabouri (Mezzo-Soprano)
Mighty God (from *The Christmas Oratorio*)	Music: J. S. Bach Ramez Labbad (Baritone)
Pieta Signore*	Music: A. Stradella Hanan El Guindy (Mezzo-Soprano) & women Choir
Every Valley shall be exalted (from *The Messiah*)	Music: Handel Hisham El Guindy (Tenor)
Ave Maria*	Music: Caccini Jolie Faizy (Mezzo-Soprano) & Choir
Hallelujah	Music: Mozart Izabella Fayed (Soprano)

Intermission

15 եւ 17 Դեկտեմբեր 2004, Գահիրէի Օփերայի Մեծ Սրահի
նուագահանդէսի յայտագիրին առաջին էջը

Մեներգչուհին էր մեծծօ-սոփրանօ Հալա էլ-Շապուրի, որ տարիներ առաջ Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան մէջ եւ ապա Գահիրէի Օփերայի փոքր սրահին մէջ կատարած էր զայն դաշնակի նուագակցութեամբ:

Երգչուհիին մեկնաբանութեան թաւչային քնարականութիւնը՝ յենարան ունենալով Նայէր Նակիի նրբերանգուած եւ ճկուն նուագակցութիւնը, լաւ տպաւորութիւն թողուցին ունկնդիրին վրայ:

*Աւէ Մարիա*յին կատարումը տեղի ունեցաւ ըստ Գահիրէ ՀԲԸՄիութեան 2000-ին տպագրած նուագագրութեան: Կը նշանակէ՝ թէ որքան կարեւոր է հրատարակչական գործը: Տպագիր նիւթին շնորհիւ, նախ մեզի հայերուս հասանելի կը դառնայ անյայտ մնացած գործեր եւ մեր ժողովուրդի աւելի լայն խաւերուն կարելիութիւն կը ստեղծուի ծանօթանալ սեփական արուեստի գոհարներուն: Ապա, խիստ կը դիւրանայ այդ գործերուն մատուցումը օտարներուն: Օտարը ո՛չ ժամանակ եւ ո՛չ ալ ցանկութիւն ունի փնտռելու, գտնելու հայկական գործի մը ձեռագիրը, ապա աշխատելու անոր վերականգնումին վրայ: Օտարն այսօր կ'ուզէ կատարումի պատրաստ գործեր: Արդ, ձայնանիշերու տպագրութիւնը միայն սահմանափակ գործածութեան համար չէ նախատեսուած՝ ինչպէս կը կարծեն շատ մը պահպանողական հայրենակիցներ, այլ անհրաժեշտ քայլ մըն է մեր արուեստը դուրս հանելու «ազգային» պատեաններէն: Երաժշտական տպագրութիւնը առիթ մըն է մշակոյթի տարածումին, նոյնքան ուժեղ՝ որքան գրաւոր օտարալեզու խօսքը: Այլեւ երաժշտութեան կենդանի կատարումը, անոր անմիջական հաղորդականութիւնը եւ ունկնդիրին ու ստեղծագործութիւն-կատարումին միջեւ յառաջացած ուղղակի կապը հայ արուեստն ու հայկական անհատականութիւնը կը դարձնեն դիւրաւ հասանելի՝ երբեմն շատ աւելի ներգործուն եւ չուտազդեցիկ քան գրաւոր խօսքը:

Երեք ներկայացումներուն, Օփերայի մեծ սրահին 1200 աթոռները ամբողջութեամբ գրաւուած էին: Այսինքն, երկու օրուան ընթացքին 3600 եգիպտացիներ ունկնդրեցին Զուհաճեանի երաժշտութիւնը...:

Հ. Ա.

ՍԿԱՒԱՌԱԿՆԵՐՈՒ ԵՒ ԽՏԱՍԱԼԻԿՆԵՐՈՒ ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

(Սկիզբը՝ *Ծիծեռնակ*, թիւ 16)

Բ.-ՋՈՒԹԱԿԻ ՔՈՆՉԵՐԹՕ (1940)

Նմանապէս յաջող ջութակի քոնչերթօ մը գրած ըլլալու ախրագործութիւնը՝ սիրուած թէ՛ հանրութեան եւ թէ՛ ջութակահարներուն կողմէ, բաւարար է Արամ Խաչատրեանին յատուկ տեղ շնորհելու մեր երկիրի [իմա՝ Միացեալ Նահանգներու, Հ. Ա.] երաժշտական կեանքին մէջ, թէեւ ասիկա անշուշտ միայն մէկն է իր բազմաթիւ ունակութիւններէն: Ծնած Թիֆլիս 1903-ին, որդին աղքատ կազմարարի մը, երաժշտութիւն կը սկսի ուսանիլ միայն քսան տարեկանին՝ 1923-ին: Բայց ընդամէնը մէկ տասնամեակ ետք կը դառնայ Խորհրդային Միութեան ամենէն կարկառուն երաժշտահաններէն մէկը: Միջազգային հռչակ կը նուաճէ իր Դաշնակի Քոնչերթոյով, յօրինուած 1937-ին: 1939-ին երեւան կու գայ *Գայեանէ* թատերապարը՝ յագեցած զուարթ պարային մեղեդիներով, որոնցմէ մէկը՝ «Սուրերով պար»-ը, քանի մը տարի ետք կը մտնէ ամերիկեան ամենաշատ վաճառուած սկաւառակներու շարքը: Ինչպէս իր յօրինումներուն մեծամասնութիւնը, այս ստեղծագործութիւններուն մէջ եւս ակնառու երեւոյթ մըն է բնատիպ եւ հրապուրիչ մեղեդիի ստեղծումի իր ընդունակութիւնը՝ ազատ եւ պատկերաւոր կերպով օգտագործելով ոչ միայն հայկական փոլքլորիք երգ ու պարին ճկուն նիւթը, այլեւ դրացի Վրաստանին եւ ամբողջ կովկասեան տարածաշրջանին փոլքլորիք նիւթերը: Այսպիսի նկարագիր ունի Ջութակի Քոնչերթոն, յօրինուած 1940-ին, որ կը յատկանշուի իւրայատուկ ոճով եւ հնչողութեամբ: Անոր իւրաքանչիւր մասին մէջ կը թափանցէ Խաչատրեանին «ստորագրութիւն»-ը: Ոչ միայն հիմնական հիմնանիւթերը [themes]՝ իրենց անդիմադրելի գեղեցկութեամբ եւ թարմութեամբ, այլ ամբողջ հիւսուածքը՝ գործիքաւորումը, մենանուագ եւ նուագախմբային արաբանախշերն [arabesques] ու փոփոխակները [variations], կապող հատուածները եւ մեծափայլ զարդարումները, բոլորն ալ կը թուին բխած ըլլալ հայկական փոլքլորիք երգի հունքէն:

Այս գործի յօրինումէն առաջ, Տվորժաք, Զայքովսքի եւ Սիպելիուս արդէն ցոյց տուած էին դասական քոնչերթոյի կառուցուածքին յարմարունակութիւնը լայնօրէն օգտագործելու ազգային ներշնչուած մեղեդիներ: Նոյնպէս, Խաչատրեանի Քոնչերթոն թէ՛ դասական է իր հիմնական կառուցուածքային ուրուագիծով եւ թէ՛ լիովին ինքնատիպ ու թարմ իր մեղեդային գիծերով, կշռութային կաղապարներով եւ դաշնակումներով [harmonies]՝ որոնք կը վերստեղծեն կառուցուածքը: Նորութիւն մըն էր Արեւմուտքին մէջ մշակուած կառուցուածքի մը հարազատ միաձուլումը Միջին Արեւելքի տիպական երաժշտութեան հետ՝ իր հարուստ, չքեղ եւ բազմերանգ ժառանգութեամբ:

Առաջին շարժումը՝ Allegro con fermezza, կը սկսի ինն հատածանի նուագախմբային յայտարարութեամբ, հայկական փոլքլորիք պարի հատու եւ անցանշուած [syncopated] կշռոյթներով: Այս նախաբանին բնոյթը տիպական է ամբողջ Քոնչերթոյին: Թէեւ ան կը տարբերի մենակատարի մուտքին երաժշտութենէն, բայց եւ այնպէս կը

կազմէ շարժումին անբաժանելի մասնիկը: Մենանուագ ջութակը մուտք կը գործէ իր սեփական հիմնանիւթով, որուն խթանիչ կշռութային մղումն ու բոցավառ կենսուրախութիւնը նման են շրջշրջող պարողի մը: Կը յաջորդեն նուագախումբի եւ մենակատարի կարճ հարցում-պատասխանները, որոնցմէ ետք մենակատարը կը կրկնէ իր մուտքի երաժշտութիւնը՝ այս անգամ ութեակներու ընդգծումով: Նուագախմբային հատուած մը՝ որ փոխերգութեամբ [antiphonic] դէմ առ դէմ կը հանդիպակէ փողայիններն ու լարայինները, կ'առաջնորդէ դէպի երկրորդ նիւթը: Վերջինին մեղեդին կը նուագէ մենանուագ ջութակը՝ նուագակցութեամբ տաւիղի, նմանակելով փոլքլորիք նուագախումբի մը հնչողութիւնը: Ան խորապէս քաղցր է ու փափուկ, եւ՝ ինչպէս յանկարծաբանող [improvising] ժողովրդական քնարերգուի երգը, անընդհատ կը զարգացնէ նոր քնարական սլացքներ: Մշակումի մասը յղացումով դասական է՝ մենակատարի եւ նուագախումբի բանագործական [dramatic] փոխանակութիւններով եւ ազգային հնչողութեամբ: Բարձրակէտի պահուն հանդէս կու գայ քատենցան: Նախ զայն կը նուագէ մենանուագ քլարինէթը՝ ջութակի զուգերգութեամբ, ապա՝ մենակատարը, որ երկրորդ հիմնանիւթի ընթացքին կը փոխադրուի ընտիր արաբանախշի [arabesque] ոլորտը: Կը յաջորդէ ամբողջական կրկնութիւն [recapitulation] մը, ուր ջութակը կը յայտնաբերէ գլխաւոր հիմնանիւթին շուրջ ոլորուող նոր եւ խանդավառ զարդարանքներ: Վերջաբանը [coda] փայլուն է ու ներգործուն:

Երկրորդ շարժումը՝ Andante sostenuto, ունի համանման յատկանիշներ: Իր մեղեդին երբեք չի հետեւիր արմատաւորուած կառուցուածքներէն մէկուն բայց յանկարծաբանութեան նման կը միտի շարունակաբար բացայայտել ինքզինք: Նուագախմբային մուտքին մէջ, մենանուագ ֆակոթը կրկնապատկուած է թաւջութակներու բաբախուն թրեմոլոներով: Ապա կը լսուի օրօրոցայինին ճօճուող բախումը եւ մենանուագ ջութակը կը սկսի ձեւաւորել շարժումին սքանչելի գլխաւոր հիմնանիւթը: Յետագային, այս մեղեդային գիծին մաս կազմող թրիոլէի ենթադասոյթ մը պիտի ստանայ նշանակալի կարեւորութիւն: Նուագախմբային միջնանուագի մը ամբարձումէն ու նուաղումէն ետք, թաւջութակները այս թրիոլէէն կը կազմեն նոր եւ սրտաշարժ ենթադասոյթ [motif] մը, զոր շուտով կը վերցնեն համր [muted] ջութակները՝ անոր վրայ մանելով նուրբ զարդանախշեր: Ուրիշ նուագախմբային միջնանուագ մը՝ որ իր տաւիղի եւ ֆակոթի համատեղ նուագով կ'ենթադրէ արձագանգել փոլքլորիք նուագախումբի մը հնչողութիւնը, կ'առաջնորդէ դէպի կրկնութիւնը, ուր մենանուագ ջութակը կը վերադառնայ իր սկզբնական մեղեդիին՝ զայն նուագելով ութեակ բարձր, եւ անզուսպ կերպով կ'ընդարձակուի մինչեւ հանդարտ, յուզիչ վերջաբանը:

Երրորդ շարժումին մէջ՝ Allegro vivace, նուագախմբային մուտքը կը փոխանցէ աշխոյժ փոլքլորիք փառատօնի մը տրամադրութիւնը: Ապա կը յայտնուի մենանուագ ջութակը՝ կենսուրախ եւ ալիքաձեւ պարային մեղեդիով: Կը խուժէ վիրթիւոզականութիւնը՝ առանց երբեք երաժշտութիւնը կորսնցնելու իր արտայայտչականութիւնը, նմանելով բարձր ցատկելու կարողութիւնը ցուցադրող պարողի մը զգացողութեան: Կը գտնուի հակադրուող միջին մաս մը, ուր մենանուագ ջութակը կը հրամցնէ առաջին շարժումի սրտաշարժ երկրորդ նիւթին քնարական տարբերակ մը: Նուագախմբային մեծ բարձրակէտի մը կը յաջորդեն մենանուագ ջութակին շրջագարդումները այս մեղեդիին շուրջ: Նուագախմբային պոռթկում մը եւս, որմէ ետք ջութակը կը վերադառնայ իր մուտքի պարային մեղեդիին, մինչ նուագախումբը յամառօրէն կը

նուագէ երկրորդ քնարական նիւթը: Վերջապէս՝ փայլուն վերջաբան մը:

Ս. Պեննէթ [S. W. Bennett]

Բովանդակութիւն՝ Ջութակի Քոնչերթօ (+ Սէն-Սանս, *Introduction et rondo capriccioso*)

Կատարողներ՝ Միշա Էլման (Mischa Elman) (ջութակ), Վիեննայի Պետական Օփերայի Նուագախումբ (Vienna State Opera Orchestra), Վլատիմիր Կոլշման (Vladimir Golschmann) (նուագավար)

Ձեւ՝ Սկաւառակ

Ընկերութիւն՝ Vanguard VSD-2037 (Նիւ Եորք)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1959, Grosser Musikvereinsal (Վիեննա)

1940-ին, խորհրդային երաժշտութեան փառատօնի մը ընթացքին առաջին անգամ կը կատարուէր Արամ Խաչատրեանի միակ Ջութակի Քոնչերթօն: Այսօր, քառորդ դար ետք, ան իր ճանապարհը ճեղքած է դէպի հռչակաւոր մենակատարներու նուագացանկերը ողջ աշխարհին մէջ: «Քոնչերթոյի յօրինումին ժամանակ», կը գրէ Խաչատրեան, «ինծի համար նախատիպ ունէի միջազգային ջութակի գրականութեան այնպիսի անգնահատելի գլուխ գործոցներ ինչպէս Մենտելսոնի, Պռամզի, Չայքովսքիի եւ Կլազունովի քոնչերթօները: Փափաքած եմ ստեղծել վիրթիւոզական գործ մը՝ օգտագործելով մշակումի համանուագային սկզբունքը, միաժամանակ հասկնալի մնալով ընդհանուր ունկնդիրին»: Արդարեւ, Քոնչերթօն ունի ժողովուրդին սիրելի գործի մը բաղադրամասերը՝ ընդարձակ եւ արտայայտիչ հիմնանիւթեր [themes], ուժեղ, փայլուն վիրթիւոզականութիւն եւ լիարիւն գործիքաւորում: Միաժամանակ, ան կաղապարուած գաղափարներու պարզ սոսնձում մը չէ աւանդական վիպապաշտական-սոնաթի շրջանակի մէջ: Կառուցուածքի սերմնային յաջորդականութիւնը, ջութակի նուագամասին յանկարծաբանութեան զգացողութիւնը եւ նպատակամէտ, բանագործական [dramatic] ընդգծուածութիւնը ստեղծագործութեան կու տան բացառիկ կորով եւ նկարագիր:

Պէտք է յիշել՝ թէ Խաչատրեան, ծնած Թիֆլիս 1902-ին, երաժշտութեան հանդէպ հետաքրքրութիւն չի ցուցաբերեր մինչեւ 19 տարեկան եւ գայն իբրեւ լուրջ ասպարէզ կ'ընդունի միայն 26 տարեկանին, երբ կը մտնէ Մոսկուայի Երաժշտանոցը: Սկզբնապէս ան յափշտակուած էր աւելի տպաւորապաշտներով քան դասականներով, ծանօթ էր Ռաւէլին, Սքրիապինին եւ Վակնէրին՝ նախքան իր ծանօթութիւնը Պեթհովէնին եւ նոյնիսկ Չայքովսքիին հետ: Երբ վերջապէս 1934-ին կը վկայուի Երաժշտանոցէն, Խաչատրեան 31 տարեկան չափահաս մըն էր, բնատուր բացառիկ տաղանդով, հիանալի արհեստավարժական [technical] կազմաւորումով եւ միջազգային երաժըշտական գրականութեան լաւ գիտանքով: Բայց իր եղակիօրէն ուշ սկիզբը, իր հայկական արմատներուն ազդեցութիւնը եւ իր ուժեղ ցանկութիւնը՝ ընդունելի ընկերային շրջածիրի մը մէջ ըլլալու որքան կարելի է ինքնատիպ, իրեն կը նշանաւորեն իբրեւ կարեւոր խորհրդային երաժշտահան մը...:

Խաչատրեանի Առաջին Համանուագը՝ Երաժշտանոցի իր վերջին փորձը, նշանակալի հետաքրքրութիւն կը յառաջացնէ Մոսկուայի մէջ, իսկ երբ ոգայացունց

Դաշնակի Քոնչերթոն կը յայտնուի 1936-ին՝ կ'երաշխաւորուին երաժշտահանին յաջողութիւնն ու ասպարէզը: Խաչատրեան լիապէս կը ներգրաւուի երաժշտական կեանքին մէջ: Բացի տեւապէս յօրինելով նոր ստեղծագործութիւններ (թատերապար, շարժանկար, նուագախումբի գործեր), ան կը դառնայ Խորհրդային Երաժշտահաններու Միութեան Կարգադիր Յանձնախումբի անդամ, իսկ յետագային՝ իբրեւ Նախագահի Տեղակալ, պատասխանատու կ'ըլլայ բարձրացնելու անդամներուն բարեկեցութիւնը: Միութեան ընդհանուր ծրագիրներուն մաս կը կազմէր «Երաժշտահաններու Տուներ»-ու հիմնադրութիւնը, ուր երաժիշտներ պիտի կարողանային թէ՛ հանգստանալ եւ թէ՛ ստեղծագործել: Մոսկուա գետի ափերուն գտնուող անտառի մը մէջ նոր կառուցուած Ռուզայի Երաժշտահաններուն Տունն է՝ ուր 1940-ի ամռան Խաչատրեան կը փոխադրէ իր ընտանիքը, իր հետ տանելով նաեւ Քոնչերթոյին նախնական սեւագիրները: Երկու ամիս ետք, աւարտուած Ջութակի Քոնչերթոյով Խաչատրեան կը վերադառնայ Մոսկուա. «Աշխատեցայ առանց ջանքի: Երբեմն միտքերս եւ երեւակայութիւնս առաջ անցան նոթագրող ձեռքէս: Հիմնանիւթերը ինծի եկան այնպիսի առատութեամբ՝ որ դժուարութեամբ կը հասցնէի զանոնք որոշ չափով դասաւորել»:

Ողջ Քոնչերթոն յագեցած է ստեղծագործական թափով: Ամբողջ ընթացքին կը լսենք հայկական երգի ելեւէջները (առանց նոյնիսկ երաժշտահանը քաղած ըլլալու իրական ֆոլքլորիք եղանակներ) իսկ քատենցային մէջ կը գտնուի հագներգական [rhapsodic] յատկանիշ մը եւ արեւելեան պարային կշռոյթներու զինարշաւ մը: Ստեղծագործութեան էական հարստութիւնը, արդարեւ, կը ծագի իր համանուագայնութենէն [symphonism]՝ ողջ շարժումին յամառ աճը կշռութային ենթադասոյթի մը սաղմէն: Ասոր ապացոյցն է առաջին շարժումին չորս հատածանի հատուածը՝ որ կը գտնուի նախաբանի ուժեղ tutti դաշնեակներէն [chords] ետք: Ան յետագային մշակուելով կը դառնայ ջութակին գլխաւոր նիւթը եւ բարձրակէտին կը հասնի երաժշտահանի քատենցային մէջ՝ որ հանդէս կու գայ ջութակ-նուագախումբի կայուն երկխօսութենէ ետք: Երկրորդ շարժումը կը սկսի ցած փայտէ փողայիններու մեղկ նուագով եւ կը մշակուի չարչրկող դանդաղ վալսի մը: Ան եւս ունի իր խռովայոյզ պահերը, բայց ի վերջոյ կը վերադառնան ջութակի տօթագին ցած հնչիւնները եւ կը վարակեն նուագախումբը: Երրորդ շարժումը փոթորկալից ռոնտօ մըն է, այս անգամ ընդհատուած քնարական բաժինով մը՝ որ երկար չի տեւեր, քանի որ կը վերադառնայ մոլեգին պարային կշռոյթը՝ ջութակի անասելիօրէն նրբագեղ թաւալքով:

Ջութակի Քոնչերթոն կը ներկայացնէ նշանակալի յառաջդիմութիւն մը Դաշնակի Քոնչերթոյին համեմատութեամբ, այն առումով՝ որ Խաչատրեան կարողացաւ նուաճել ձայնի նոյն տպաւորիչ տարողութիւնը, օգտագործելով սակայն նուագախըմբային մասի աւելի թափանցիկ նուագագրում [scoring] մը: Քոնչերթոն նախատեսուած է բարձր երաժշտական երեւակայութեամբ օժտուած ճշմարիտ վիրթիւոզի համար: Ան ձօնուած է Տաւիտ Օյսթրախին, որ խանդավառօրէն նուագեց անոր առաջին կատարումը

[անստորագիր]

Կատարողներ՝ Հենրիք Ցերինկ (Henryk Szeryng) (ջութակ), Լոնտոնի Համանուագային Նուագախումբ (London Symphony Orchestra), Անթալ Տորաթի (Antal Dorati) (նուագավար)

Ձեւ՝ Սկաւառակ
Ընկերութիւն՝ Philips AL-3503 A-04924L (Անգլիա)
Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1965, Անգլիա

Զանազան կողմերով կարելի է վերլուծել ու մեկնաբանել Խաչատրեանի երաժշտութիւնը, դիտել անոր ակունքները ռուս դասականներուն մէջ, արժեւորել անոր խոր չերտերը եւ փորձել հաստատել երաժշտահանի լեզուն պատմութեան մէջ: Բայց ինչ որ ալ ըլլան տարբեր մօտեցումներուն արդիւնքները, յստակ է մէկ բան՝ թէ Խաչատրեան կը հանդիսանայ ինքնատիպ անհատականութիւն մը: Ատենօք մէկը ըսած էր, թէ այս ինքնատպութեան գաղտնիքը կը կայանայ ազգագրական խրայատկութեան մէջ՝ որ արմատաւորուած է փոլքլորին մէջ: Ցետագային ամէն մարդ չարունակեց մեքենայաբար կրկնել այս մեկնաբանութիւնը: Բայց անոնք արդեօք ի՞նչ փոլքլոր նկատի ունին՝ հայկակա՞ն, վրացակա՞ն, ատրպէճանակա՞ն, քրտակա՞ն: Անկարելի է յստակօրէն պատասխանել, բացի եթէ մեր երեւակայութեան մէջ ստեղծենք Միջին Ասիայի ղանազան մշակոյթներու անիրական խառնուրդի մը մտապատկերը եւ փորձենք զայն յարմարեցնել անուանի հայ երաժշտահանի երաժշտութեան հետ: Բայց նոյնիսկ ասիկա անկարելի է:

«Ֆոլքլորը ընդամէնը գրգիռ մըն է երեւակայութեանս համար եւ ես չեմ բացարձակեցնէր զայն, ոչ ալ զայն կը դնեմ շրջանակներու մէջ», կ'ըսէ Խաչատրեան: «Արեւմուտքի մէջ կարգ մը մարդիկ ինծի կը նկատեն փոլքլորիսթ մը, բայց ասիկա ճիշդ չէ, քանի որ մեղեդիներուս 99 տոկոսը ես ինքս ստեղծած եմ: Իւրաքանչիւր ստեղծագործող ապրելով շրջապատող մթնոլորտին մէջ, կամայ թէ ակամայ կը ներծծէ ազգային տարրերը, քանզի մարդը՝ իր դիմագիծը, բնաւորութիւնը, ապրած պայմանները, բոլորն ալ մաս կը կազմեն այն ազդեցութեան՝ որուն ենթակայ է արուեստագէտը»:

Լսելով Խաչատրեանի Ջութակի Քոնչերթոյին նուագախումբի մակագրային [epigraphical] նախաբանը, ջութակին կողմէ հրամցուած զոյգ հիմնանիւթերը եւ նոյնիսկ քատենցան՝ որ մշակումին վերջաւորութիւնը կը բաժնէ կրկնութեան սկիզբէն, կամ երկրորդ շարժումին մէջ գերիշխող հայրենաբաղձ մեղեդին, կարելի է զգալ այս երաժշտութեան արեւելեան նկարագիրը: Այստեղ Արեւելքի մթնոլորտը աւելի էական է քան Ռիմսքի-Քորսաքովի գործերուն մէջ, թէեւ դժուար պիտի ըլլայ իր նախատիպը գտնել Միջին Ասիայի որեւէ երաժշտական մշակոյթի ճշգրիտ օրինակի մէջ: Մէկ հնչիւնի շուրջ կատարուող բաղադրութիւնները [chromatics] եւ տարուբերումները կրնանք համարել արեւելեան երեւոյթներ: Առկայ են նաեւ այստեղ-այնտեղ յայտնուող զարդանախշեր եւ բազմաթիւ այլ մանրամասնութիւններ: Բայց միայն այս տարրերուն միացումն է մէկ ամբողջականութեան մէջ՝ որ կը ստեղծէ Խաչատրեանին ինքնատիպ ոճը, զոր կարելի է ճանչնալ ընդամէնը քանի մը հատածէ ետք: Ցայտնատեսութիւնը [intuition] հովանաւորն է այս երաժշտութեան, որ ունի հազներգական [rhapsodical] մշակում՝ յագեցած հրաչալի անմիջականութեամբ: Նոյնիսկ Քոնչերթոյի բոլոր հիմնանիւթերուն վարպետ հանրագումարումը վերջամասին [finale] մէջ ունի նոյն բնականութեան եւ սահմանաչափութեան յատկանիշները՝ որոնք ցոյց կու տան «աշխատուածութեան» ոչ մէկ հետք: Ասիկա Խաչատրեանի երաժշտութեան ամենէն

արժէքաւոր առանձնայատկութիւններէն մէկն է: Երաժշտահանի բացարձակապէս անհատական յատկանիշներէն եւ գերազանց տիպականութիւններէն մէկն է նաեւ կշռութային-գունային հիւսուածքի հմուտ մանրա-կառուցուածքը, որ բոլոր երեք շարժումներուն, այլեւ բոլոր իր գործերուն մէջ, կրկին ու կրկին կը շլացնէ ու կը յափշտակէ մարդուս: Առատօրէն հոսող հեքիաթանման եւ բազմերանգ դաշնակու-մային-կշռութային-նուագախմբային համակցութիւնները կը ներկայացնեն իր ոճին ամենէն վաւերական եւ ինքնատիպ յատկանիշները եւ կը կազմեն իր անձնական կայքը՝ զոր ստացած է ոչ ոքէ եւ զոր ինք անձամբ ստեղծած է, հանդիսանալով Արեւելեան Եւրոպայի նուագախումբի մեծագոյն սիւնը Ռիմսքի-Քորսաքովի ժամա-նակներէն ի վեր:

Երեք քոնչերթոները՝ դաշնակի, ջութակի եւ թաւջութակի, Խաչատրեանի կողմէ յօրինուած են տաս տարուայ ընթացքին (1936-46), երեք հռչակաւոր խորհրդային կատարողներու համար՝ Լեւ Օպորին, Տաւիտ Օյսթրախ եւ Սվիաթոսլաւ Քնուշեւիցքի: 1963-ին ան կը սկսի գրել նմանատիպ երկրորդ երրեակը՝ երեք Քոնչերթօ-Հազ-ներգութիւններ [Concerto-Rhapsodies] դաշնակի, ջութակի եւ թաւջութակի համար:

Եանիւս Էքիէրթ [Janusz Ekiert]

Կատարողներ՝ Վանտա Վիլքոմիրսքա (Wanda Wilkomirska) (ջութակ), Վարշաւայի Ազգային Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ (Warsaw National Philharmonic Orchestra), Վիթոլտ Ռովիսքի (Witold Rowicki) (նուագավար)

Ձեւ՝ Սկաւառակ

Ընկերութիւն՝ MHS-1102 (Նիւ Եորք)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1960-1967, Վարշաւա

1940-ին, երբ կը յօրինուի Ջութակի Քոնչերթոն եւ Մոսկուայի Երաժշտանոցին մէջ առաջին անգամ կը կատարուի (Նոյեմբեր 16) Տաւիտ Օյսթրախի կողմէ՝ որուն ձօնուած է ան, Խաչատրեան ունէր հազիւ տաս տարուայ լուրջ ստեղծագործական փորձառութիւն: Զաւակը ոչ-երաժիշտ ընտանիքի մը, ծնած է Թիֆլիս, 1903-ին: Միայն 20 տարեկանին կը ստանայ նուագի իր առաջին դասը: Մոսկուայի Կնեսին Երաժշտա-կան Դպրոցին եւ ապա՝ 1930-ականներուն սկիզբը, Երաժշտանոցին մէջ յաջողութիւն ձեռք կը ձգէ վերարտադրելով իր հայրենի տարածաշրջանին հնչիւնները: Միաս-քովսքիի եւ Փոռքոֆիեւի քաջալերութեամբ, տեղական գոյնի այս մեկնաբանը 1936-ին կը ստեղծէ բարձր գնահատուած Դաշնակի Քոնչերթոն եւ տասնամեակի վերջա-ւորութեան կը հանդիսանայ խորհրդային երաժշտական հաստատութեան սիւներէն մէկը: Ներշնչումով տեղապաշտ [regionalist] մը, ան հաւասարապէս հաւատարիմ էր ընկերվարական իրապաշտութեան [socialist realism] պաշտօնական գաղափարնե-րուն: «Փափաքած եմ ստեղծել վիրթիւոզական գործ մը՝ օգտագործելով մշակումի համանուագային սկզբունքը, միաժամանակ հասկնալի մնալով ընդհանուր ունկնդի-րին», ըսած է ան Ջութակի Քոնչերթոյի իր դիտաւորութիւններուն մասին:

Խաչատրեանի լաւագոյն այլ գործերուն նման, Քոնչերթոն անկասկած դիւրա-մատչելի է, ինչպէս նաեւ մեծապէս հաճելի: 1978-ին, Խաչատրեանի մահուան առի-թով, քննադատ Հարոլտ Շոնպըրկ կը հերքէ երաժշտահանին արժէքը՝ զայն ներկա-

յացնելով իբրեւ «պիւրոքրամթիք երաժշտահան»: Բայց կը մնայ վիճարկելի հարց մը՝ թէ արդե՞օք իր գործերուն որոշ չափով սահմանափակ ու սահմանափակող գաղափարները պէտք է անպայմանօրէն ջնջեն անոնց անվիճարկելի կենսունակութեան կայուն ուժը: Ամէն պարագայի, Ջութակի Քոնչերթոն ուժեղ կռուան մըն է ապագայ աւելի դրական դատողութեան մը:

Առաջին շարժումը՝ Allegro con fermezza, կը յառաջադրէ մկանուտ նուագախըմբային նախաբան մը: Ջութակին մուտքը կծու, սուր մեղեդային կաղապարով, անմիջապէս կը հաստատէ ստեղծագործութեան կովկասեան ծագումը: *Espressivo* երկրորդ հիմնանիւթ [theme] մը շուտով կը յայտարարուի եւ մշակումի մաս մը կ'առաջնորդէ դէպի ընդարձակ քատենցա մը, որուն սկզբնաւորութեան կը մասնակցի նաեւ մենանուագ քլարինէթը: Պր. Ֆոտոր կը նուագէ Խաչատրեանի եւ Տաւիտ Օյսթրախի քատենցաներուն իր անձնական համադրութիւնը: Կրկնութիւն մը կ'եզրափակէ շարժումը:

Երկրորդ շարժումը՝ Andante sostenuto, կը սկսի տխուր վալսով մը՝ դարձեալ արեւելեան նկարագիրով: Ամանակի փոփոխութիւնը 4/4-ի կը յառաջացնէ զարդարանքներով յագեցած միջնանուագ մը եւ կը նախապատրաստէ վալսին վերադարձը՝ որ այժմ ստացած է նոր տարողութիւն եւ ղայն կը նուագէ ջութակը մէկ ութեակ ցած:

Երրորդ շարժումի (Allegro vivace) նախաբանը հիմնուած է հիմնաձայն *ռէ*ին յամառ կրկնութեան վրայ նուագախումբին կողմէ: Ջութակին գրաւիչ ու խանդավառ ռոնտօ եղանակը անձնատուր կ'ըլլայ նշանակալի զարդանախշաւորումի [ornamentation], որմէ ետք երկար, քնարական երկրորդ մասը կը վերականգնէ առաջին շարժումի *espressivo* մեղեդին: Կը վերերեւի ռոնտոն, որ բեմը յարդարելով մոլեգին բարձրակէտի մը համար՝ կը միահիւսուի առաջին շարժումի աւելի մեղմաբարոյ նիւթին հետ:

Հարվի Ֆիլիփս [Harvey E. Phillips]

Կատարողներ՝ Եուժէն Ֆոտոր (Eugene Fodor) (ջութակ), Լոնտոնի Համանուագային Նուագախումբ (London Symphony Orchestra), Էտուարտօ Մաթա (Eduardo Mata) (նուագավար)

Ձեւ՝ Սկաւառակ

Ընկերութիւն՝ RCA Records ARL1-2954, (P) 1979 (C) 1979 (Նիւ Եորք)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1979, Անգլիա

ԽԱՉԱՏՐԵԱՆ. ՋՈՒԹԱԿԻ ՔՈՆՉԵՐԹՕ ՌԷ ՓՈՔՐԱԼԱՐ

1978-ին, Արամ Խաչատրեանի մահով Խորհրդային Միութիւնը կը կորսնցնէր իր ամենէն ականաւոր եւ ամենէն ժողովրդական երաժշտահաններէն մէկը: Արեւմուտքին մէջ իր հռչակը կը միտէր մնալ 1936-ի Դաշնակի Քոնչերթոյին վրայ (թէեւ նոյնիսկ ան հազուագիւտ կը կատարուի այս օրերս) եւ *Գայեանէ* (յօրինուած 1942-ին, կը բովանդակէ հռչակաւոր «Սուրերով պար»-ը) ու *Սպարտակ* (յօրինուած 1954-ին եւ վերախմբագրուած 1968-ին) թատերապարերուն վրայ: Արդարեւ, Խորհրդային Միութեան մէջ իր համբաւը աւելի հաստատուն օրէն հիմնուած է ստեղծագործութիւններու աւելի լայն շարքի մը վրայ, որ կը բովանդակէ երեք համանուագ, նուագախմբա-

յին եւ սենեկային բազմազան ստեղծագործութիւններ, երեք Քոնչերթօ-Հագներգութիւններ [Concerto-Rhapsodies] ջութակի (1961-2), թաւջութակի (1963) եւ դաշնակի (1965) համար, եւ Ջութակի Քոնչերթօ (1940):

Խաչատրեանի ոճը անմիջապէս ճանաչելի է: Ոեւէ մէկը որ ծանօթ է, ըսենք, *Սպարտակ*էն հատուածներու, Ջութակի Քոնչերթոյին մէջ խսկոյն պիտի ճանչնայ Խաչատրեանին երաժշտութիւնը զունազարդող անհատական դիմագիծերը: Այս դիմագիծերէն ամենացայտուններն են աշխոյժ կշռութային չարժումն ու կենսունակութիւնը եւ հակումը դէպի արբեցուցիչ, յոյժ երանգաւորուած, երազոտ մեղեդի մը՝ որ մեծապէս պարտական է իր հայրենի Հայաստանի փոլքլորիք երաժշտութեան ելեւէջումներուն: 1955 Օգոստոս 20-ին, *Սովեցքայա քուլթուրա* հանդէսին մէջ Շոսթաքովիչ կը մատնանշէ այս «ազգային» զգացումը իբրեւ Խաչատրեանի երաժշտութեան յատկանշական նկարագիր, միաժամանակ նշելով երաժշտահանին «կատարեալ վարպետութիւնը գտնելու առանձին գործիքային գոյներու ճիշդ գործածութիւնը՝ ընդհանուր հնչիւնային պատկերին մէջ, յայտնաբերելով անսահման թիւով համակցութիւններ»: Այս բոլորը ակներեւ է Ջութակի Քոնչերթոյին մէջ, զոր Խաչատրեան յօրինած է 1940-ի ամառը, երբ կը մնար Մոսկուայի արեւմուտքը գտնուող՝ սոճիի փայտով կառուցուած խաղաղ եւ հանդարտ երաժշտահաններու առանձնարանին մէջ: Այստեղ «աշխատեցայ առանց ջանքի... Հիմնանիւթերը ինծի եկան այնպիսի առատութեամբ՝ որ դժուարութեամբ կը հասցնէի դանոնք որոշ չափով դասաւորել»: Առաջին կատարումը տեղի կ'ունենայ 1940 Նոյեմբեր 16-ին, Մոսկուայի մէջ, Տաւիտ Օյսթրախի մենակատարութեամբ՝ որուն ձօնուած էր ստեղծագործութիւնը, ԽՍՀՄ Պետական Համանուագային Նուագախումբի նուագակցութեամբ, նուագավարութեամբ Ալեքսանդր Կաուքի:

Խաչատրեանի մեղեդիական անկաշկանդուածութիւնն ու անմիջականութիւնը, սրութիւնն ու ճկունութիւնը ամենայստակ կերպով արտացոլուած են միջին չարժումին մէջ՝ Andante sostenuto, մարմնաւորուած դիւրասահ, գրեթէ յանկարծաբանական [quasi-improvisatory] ոճի մը մէջ, որ կը յիշեցնէ հայ ժողովրդական երաժիշտներու՝ աշուղներու արուեստը: Նուազ բնորոշ չէ նաեւ առաջին չարժումը՝ որուն սկիզբը շրջանակուած է միայնակով [unison] ընթացող եռանդուն երաժշտութեան մէջ: Բնորոշութիւնը կը պահպանուի նոյնիսկ երբ դանդաղ օժանդակ հիմնանիւթին մէջ հայկական երանգի հպում մը կը թուի աւելցուած ըլլալ այնպիսի զգայուն յօրինուածքի մը վրայ՝ որ կրնար յաջողութեամբ յղացուած ըլլալ Կրիկի կողմէ (այս հատուածին շրջագիծերը եւ զարդաւորումները այնքան ալ հեռու չեն Կրիկի տօ փոքրալար Ջութակի Սոնաթի առաջին չարժումի համապատասխան հիմնանիւթէն): Այս երաժշտական ոճը կը վերադառնայ վերջամասին [finale] մէջ, չարժում մը՝ ուր փոլքլորիք տարրը մասնաւորապէս արտայայտուած է գլխաւոր մեղեդիի պարանման կայտառութեան եւ մենանուագ նուագարանի կրկնուող, հաստատակամ, յախուռն վիրթիւոզականութեան մէջ:

Ճէօֆրի Նորիս, 1984 [Geoffrey Norris]

Բովանդակութիւն՝ Ջութակի Քոնչերթօ (+ Չայքովսքի, *Méditations*)

Կատարողներ՝ Իցաք Փեռլման (Itzhak Perlman) (ջութակ), Իսրայէլի Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ (Israel Philharmonic Orchestra), Զուպին Մեհթա (Zubin Mehta)

(նուագավար)
Ձեւ՝ Խտասալիկ
Ընկերութիւն՝ EMI, (P) 1984 (Անգլիա)
Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1984, Իսրայէլ

Խաչատրեանի Ջութակի Քոնչերթօն յօրինուած է 1940-ին եւ ձօնուած ջութակի ռուս հռչակաւոր վիրթիւոզ Տաւիտ Օյսթրախին, որ կը նուագէ ստեղծագործութեան առաջին կատարումը նոյն տարուայ Նոյեմբեր 16-ին, Մոսկուայի մէջ: Քոնչերթօն գրեթէ անմիջապէս կը պարգեւատրուի Սթալինի մրցանակով: Ստեղծագործութեան անմիջական գրաւչութիւնը կը կայանայ իր քնարականութեան մէջ (ազդուած Խաչատրեանի Հայրենիքի՝ Հայաստանի ելեւէջներով), իր ամուր աւանդական կառուցուածքներուն, գունագեղ գործիքաւորումին եւ շլացուցիչ վիրթիւոզականութեան մէջ: Առաջին շարժումը (ռէ փոքրալար, 4/4 ամանակ) երեւան կը հանէ եռանդուն պարային նիւթ մը՝ որ կը հակադրուի երազոտ, որոշ չափով պօրոտինեան երկրորդ հիմնանիւթին, եւ որուն ճակատագրուած է վերերեւիլ վերջամասին [finale] մէջ: Քատենցան հանդէս կու գայ մշակումի եւ կրկնութեան մասերու միացումի կէտին, ինչպէս Մենտելսոնի Ջութակի Քոնչերթօն: Գիշերերգային երկրորդ շարժումը փոփոխակային վալսի յատակագիծ մըն է (լա փոքրալար)՝ հիմնուած համր լարայիններու [muted strings] յիշարժան մեղեդիի մը վրայ, Ռիմսքի-Քորսաքովի արեւելականութեան մէկէ աւելի ակնարկումներով: Վերջամասը պարտական է Պեթհովէնի եւ Չայքովսքիի ջութակի քոնչերթօններու օրինակներուն: Ուէ մեծալար փայլուն նախաբանէ մը ետք (ստուերներ *Եւկենի Օնեկինի* Փոլոնէզէն), աշխոյժ գլխաւոր հիմնանիւթը կը գլխաւորէ եռանդուն վերջամասային ռոնտօ մը, որ կը վերադարձնէ առաջին շարժումի պօրոտինեան երկրորդ հիմնանիւթը նոր պարային կշռոյթով եւ (ոչ նախքան մէջտեղի մասի մը մէջ երրորդ հիմնանիւթի մուտքը) վերջապէս վարագոյրը կը փակէ երկու հիմնանիւթերուն միաձուլումով:

Էրիք Ռոզպըրի [Eric Roseberry], 1990

Բովանդակութիւն՝ Ջութակի Քոնչերթօ (+ Քապալեւսքի, Ջութակի Քոնչերթօ)
Կատարողներ՝ Լիտիա Մորտքովիչ (Lydia Mordkovitch) (ջութակ), Սքոթլանտայի Ազգային Նուագախումբ (Scottish National Orchestra), Նիմ Եարվի (Neeme Järvi) (նուագավար)
Ձեւ՝ Խտասալիկ
Ընկերութիւն՝ Chandos Chan-8918, (C) (P) 1990 (Անգլիա)
Կատարումի թուական եւ վայր՝ Սեպտեմբեր 1990, Henry Wood Hall, Գլասկօու

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆ
ՔՈՆՉԵՐԹՕ ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՒ ՆՈՒԱԳԱԽՈՒՄԲԻ ՀԱՄԱՐ

Արամ Խաչատրեան (1903-1978)՝ հայ կազմարարի մը զաւակը, հրաշք մանուկ մը չէ եղած, եւ մինչեւ տասնինն տարեկան չէ մտածած երաժշտական ասպարէզի

մասին: Իր լուրջ ուսումը կը սկսի 1926-ին՝ Կնեսին Երաժշտական Դպրոցին մէջ, եւ կը շարունակէ Մոսկուայի Երաժշտանոցին մէջ՝ երաժշտահաններ Սերկէյ Վասիլենքոյի եւ Նիքոլայ Միասքովսքիի ղեկավարութեամբ, զոր կ'աւարտէ 1934-ին: Յօրինած է համանուագային [symphonic] գործեր, թատերապարեր [ballet] եւ յաջող քոնչերթօ-ներ: 1940-ին գրած Ջութակի Քոնչերթօն նուիրուած է Տաւիտ Օյսթրախին: Քօֆմա-նին ձայնագրութիւնը քանի մը ամիսով կը կանխէ Օյսթրախին կատարումը Միացեալ Նահանգներուն մէջ...:

Allegro fermezza-յին բանագործական [dramatic] եւ կչռութաւոր բացումը կ'ա-ռաջնորդէ դէպի ներշնչեալ ինքնարերութեամբ յատկանշուող ճախրուն մեղեդիի մը, շարժումը աւարտին հասցնելով երիտասարդական համակող ջերմութեամբ: Հայրե-նաբաղձ Andante sostenuto-ն ունի արտայայտչականութիւն մը՝ որ արժանի է դառ-նալու իր հռչակաւոր նախորդներուն շարունակութիւնը: Համր ջութակի [muted vio-lin] դառն եղերերգը կը փակէ այս շարժումը: Վիրթիւոզական Allegro vivace-ի փայ-լուն ու անկաշկանդ ուրախութիւնը անգամ մը եւս ցոյց կու տայ Խաչատրեանի հմտութիւնը միաձուլելու փոլքլորիք տարրերը անդիմադրելի կորովի հետ՝ որ կ'եզ-րափակէ այս իւրայատուկ գործը:

Բովանդակութիւն՝ Ջութակի Քոնչերթօ (+ Մարթինու, Ջութակի Քոնչերթօ թիւ 2. Աշրոն, *Stimmung*)

Կատարողներ՝ Լուի Քօֆման (Louis Kaufman) (ջութակ), Սանթա Մոնիքայի Նուագախումբ (Santa Monica Orchestra), Ժաք Ռախմիլովիչ (Jacques Rachmilovich) (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Cambria CD-1063, (P) (C) 1991

Կատարումի թուական եւ վայր՝ շ1946, Սանթա Մոնիքա

Գայեանէ թատերապարի «Սուրերով պար»-էն ետք, ու փոքրալար Ջութակի Քոնչերթօն հաստատապէս կը հանդիսանայ Խաչատրեանի ամենէն ժողովրդական գործը: Յօրինուած 1940-ին, մենանուագի նուագամասը գրուած է Տաւիտ Օյսթրախի հետ սերտ համագործակցութեամբ: Յետագային երաժշտահանը պիտի գրէր. «Այս Քոնչերթօյին մէջ կը գտնուին բազմաթիւ էջեր՝ ուր Օյսթրախ առաջարկեց շատ հետաքրքրական, երեւակայութեամբ լեցուն թեքնիքական կարելիութիւններ»: Օյս-թրախ Քոնչերթօյին առաջին կատարումը կը նուագէ Մոսկուայի մէջ, 1940 Նոյեմբեր 16-ին, նուագավարութեամբ Ալեքսանդր Կաուքի:

Ջութակի եւ Դաշնակի Քոնչերթօները ունին քանի մը միանման յատկանիշներ՝ ընդհանուր շրջանային [cyclical] կառուցուածք, մեծ նմանութիւն գլխաւոր հիմնանիւ-թերուն, ինչպէս նաեւ յատկապէս դանդաղ շարժումի դասական եւ հայկական տար-րերուն միջեւ: Առաջին շարժումը նշանակուած է Allegro con fermezza: Կարճ, եռան-դուն նուագախումբի նախաբան մը կը հրամցնէ առաջին հիմնանիւթին տարրերը, որոնք ապա կը նուագուին մենակատարին կողմէ: Կշռութային, կարելի է ըսել գրեթէ տարրական հարուածումով հիմնանիւթը կը մնայ գրեթէ ամբողջապէս բնուղիղ [dia-tonic]: Մինչ ջութակը կը նուագէ վիրթիւոզական անցումներ, նուագախումբը՝ միայ-

նակ [unison] նուագող նուագարաններու խումբերով, դարձեալ կը ստանձնէ սկիզբի բջիջը, ընդհատուած կարճ ենթադասութային [motivic] բջիջներով: Երկրորդ հիմնանիւթը՝ poco più mosso, լա մեծալարի մէջ, ուշագրաւ է: Բրիտանացի երաժշտագէտ Ճէօֆրի Նորիս իրաւացիօրէն մեր ուշադրութիւնը կը հրաւիրէ Կրիկի (!) հիմնանիւթերու հետ ունեցած նմանութիւններուն վրայ, յատկապէս նորվեկիացի երաժշտահանի երրորդ Դաշնակի Սոնաթին երկրորդ հիմնանիւթին հետ, միաժամանակ նշելով՝ որ Խաչատրեանի մեղեդին համեմուած է արեւելեան տարրերով, յառաջացնելով կովկասեան եւ հիւսիսային տարերկրայնութեան [exoticism] իւրօրինակ խառնուրդ մը: Ջութակի արաբանախշերը [arabesque] աստիճանաբար կը վերադարձնեն մեզի դէպի Tempo I: Վերջինը կը մշակէ առաջին հիմնանիւթին ենթադասոյթները՝ զանոնք ենթարկելով բաւական զգալի կերպարանափոխութեան, մինչ գործիքաւորումը գերադասութիւն կու տայ նուրբ եւ յստակ հնչականութեան՝ հիմնուելով բարձր փայտէ փողայիններու եւ տաւիղի վրայ: Կը վերադառնայ երկրորդ հիմնանիւթը՝ զոր կը նուագեն զալարափողերը, եւ որուն ընդգծուն քնարականութեան վրայ մենակատարը չուտով կ'աւելցնէ բացումէն քաղուած կայտառ կշռութային ձեւեր: Կը յաջորդէ քատենցան: Երկու հիմնանիւթերն ալ առկայ են այստեղ, թէեւ գերադասութիւն կը տրուի երկրորդին՝ որ կ'օգտագործուի շրջանակելու համար առաջինը: Քատենցային բնագիր տարբերակը բաւական երկար էր. Օյսթրախ կը խնդրէ Խաչատրեանէն վերախմբագրել զայն, եւ ապա՝ յոգնելով երաժշտահանի ուշացումէն, ինք կը յօրինէ հատ մը, զոր Խաչատրեան մեծապէս կը գնահատէ: Յետագային, երաժշտահանը կը յօրինէ իր քատենցային կրճատուած տարբերակ մը: Ի տարբերութիւն Դաշնակի Քոնչերթոյէն, քատենցան տեղադրուած է կրկնութենէն [recapitulation] առաջ, ինչպէս Զայքովսքիի Ջութակի Քոնչերթոն:

Միւս կողմէն, Դաշնակի Քոնչերթոյի նախատիպին Խաչատրեան կը դիմէ դանդաղ չարժումին մէջ՝ Andante sostenuto, որ ամբողջութեամբ կը մնայ արեւելեան հագներգական [rhapsodic] տրամադրութեան մէջ: Ֆակոթով նուագուող նախաբանի նախադասութիւնը եւ ջութակի գլխաւոր հիմնանիւթը պարտական են աշուղի (հայ բանաստեղծ-երգիչներ) երգերուն, որոնց մեղեդին կը յատկանշուի նուաղութեան եւ ուժգնութեան միաձուլումով եւ կենդանի, ջղաձիգ զարդանախշաւորումով [ornamentation]: Անոնք չարժումի երկրորդ մասին մէջ կը դառնան հիմնանիւթային [thematic] տարրեր: Կշռութային նկարագիրը եւս ուշագրաւ է. ան դանդաղ վալս մըն է, տեսակ մը նոր "Valse Triste" մը, որ անգամ մը եւս կը փաստէ՝ թէ որքան բազմապիսի են Խաչատրեանի ոճական առնչութիւնները, յաջողելով իրերախառնել ամենատարբեր մշակոյթներէ եւ խառնուածքներէ փոխառութիւններ:

Վերջամասին [finale] մէջ կը գտնուի ոչ մէկ երկդիմութիւն եւ ոճերու խառնուրդ: Անիկա հայկական տօնախմբութիւն մըն է՝ իր բոլոր արեւոտ ուրախութեամբ: «Վարագոյրի բացում»-ին՝ ընդամէնը քանի մը հատածներու տեւողութեան, ամբողջ նուագախումբը կը հնչեցնէ առաջին չարժումին կշռութային բջիջը: Աշխոյժ նուագակցութեան մը վրայ, ջութակը կը ցուցադրէ ռոնտոյին ռէ մեծալար հիմնանիւթը՝ յախուռն, շրջանաձեւ, անկասկած՝ դիւրամատչելի, բայց անդիմադրելիօրէն ուրախ: Փոխարէնը, չարժումին մեղեդային բաժինը ներկայացնող կեդրոնական յարանուագը [episode], որոշ տարբերութիւններով վերստին կը գործածէ սկզբնական Allegro-ի երկրորդ հիմնանիւթը: Զայն կը նուագէ ջութակը, մինչդեռ նուագախումբը կը

յարատեւէ այդ նոյն շարժումի առաջին հիմնանիւթէն սերուած կշռոյթներով: Ապա թողելով իր երգողի դերը, ջութակը կը հիւսէ տասնվեցերորդական ձայնանիշերու ժանեակ մը: Այս ձայնանիշերը կ'ամփոփուին նոր յարանուագի մը մէջ (brillante, grazioso)՝ որ կը ծառայէ իբրեւ սքերցօ, եւ ուր կը լսուին փայտէ փողայիններուն հետ փոխանակուած բոցավառ հարց-պատասխաններ: Ռոնտոյի վերադարձէն ետք, առաջին շարժումի կշռութային ենթադասոյթը՝ որուն մասին արդէն բազմիցս ակնարկուած է երրորդ շարժումին մէջ, վճռականութեամբ կը պարտադրէ ինքզինք՝ զուգահեռ մը եւս յառաջացնելով Դաշնակի Քոնչերթոյին հետ: Բայց տօնախմբութեան կորովը կ'առաջնորդէ դէպի եզրափակումը՝ տոգորուած յաղթական եռանդով:

Անտրէ Լիշքէ [André Lischke]

Բովանդակութիւն՝ Ջութակի Քոնչերթօ (+ Դաշնակի Քոնչերթօ)

Կատարողներ՝ Տաւիտ Օյսթրախ (David Oistrakh) (ջութակ), Փրակի Ձայնասփիւռի Համանուագային Նուագախումբ (Prague Radio Symphony Orchestra), Ռաֆաէլ Քիւպելիք (Rafael Kubelik) (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Praga PR-250 017 (Գերմանիա) (P) 1993

Կատարումի թուական եւ վայր՝ 15 Մայիս 1947, Փրակ

Ռէ փոքրալար Ջութակի Քոնչերթոն յօրինուած է 1940-ին, երբ իր տիկնոջ՝ երաժշտահան Նինա Մաքարովայի հետ Խաչատրեան կ'անցընէր Երաժշտահաններու Միութեան կազմակերպած ամառնային արձակուրդը: Քոնչերթոյին յօրինումը վերջացաւ երկու եւ կէս ամսուան: Առաջին անգամ կատարուեցաւ Մոսկուայի մէջ, 1940 Նոյեմբեր 16-ին, Տաւիտ Օյսթրախին կողմէ՝ որուն ձօնուած է ստեղծագործութիւնը: Խաչատրեան անդադար կը չեշտէր Քոնչերթոյին անխռով բնոյթը, եւ տասնամեակներ շարունակ կենսագիրները հաւատացին իրեն, ստեղծագործութիւնը պարզապէս նկարագրելով իբրեւ կայտառ ու զուարթ: Արդարեւ, երաժշտահանը փափաքած էր քօղարկել քանի մը գայրոյթի պահեր: Հակառակ երրորդ շարժումին շլացուցիչ վիրթիւոզականութեան՝ զոր Խաչատրեան հիմնած է հայկական ֆոլքլորիք երգի մը վրայ (*Այ վարդ*), ստեղծագործութիւնը ամենեւին խաղաղ արձակում մը չէ: Կրկին ու կրկին առաջ կը մղուին գրգռիչ երկեակներ [seconds], մինչ դաշնեակները [chords] կը կուտակուին անհանդիստ խռովքով, իսկ յառաջընթաց ալիքը կ'ընդհատուի թանձր արտայայտութիւններով եւ տարածութիւններով: Ասիկա արտացոլումն է ժամանակաշրջանի մը եւ ընկերային մթնոլորտի մը:

Առաջին շարժումին սկզբնական հիմնանիւթը դարձած է հռչակաւոր: Իր ձայնառական կշռութային դարձուածքները քաղուած են հայկական ֆոլքլորիք պարէն, մասնաւորապէս տղամարդոց պարէն՝ ուր ոտքի արագ դոփիւնները կը հակադրուին բարձր ու պինդ պահուած իրանին, կը նշանակէ՝ անսասան յուզմունք ի դիմաց ինքնակառավարումի ու զսպուածութեան: Ասիկա կը խորհրդանշէ Խաչատրեանին երաժշտութիւնն ամբողջութեամբ, որ մինչ անհանդիստ է, վիրթիւոզական աւիւնով յագեցած, բայց նաեւ խորապէս առարկայական: Երկրորդ շարժումը Գիշերերգ [Nocturne] մըն է, որ կը լուսավառուի «Յայգերգ» ["Serenade"] վերնագիրով յարանուագի [epi-

sode] մը մուտքով: Կը գտնուի ջութի [viola] ուշագրաւ երգային հատուած մը՝ espressivo vibrato, որ ունի «Արեւելեան նկարագիր»: Երրորդ շարժումին վերջաւորութեան կը վերադառնայ սկիզբի հիմնանիւթը:

Ինչպէս Առաջին Համանուագը եւ Դաշնակի Քոնչերթօն, Ջութակի Քոնչերթօն եւս կ'ունենայ մեծ յաջողութիւն: Տաւիտ Օյսթրախ զայն կ'ընդունի իր նուագացանկին մէջ, ինչպէս նաեւ ուրիշ ականաւոր ջութակահարներ՝ Մաքս Ռոզթալ, Ժորժ Էնեսքու, Հենրիք Ցերինկ, Իցաք Փեռլման, եւլն.:

Սիկրիտ Նիֆ [Sigrid Neef]

Բովանդակութիւն՝ Ջութակի Քոնչերթօ (+ Համանուագ թիւ 1. Քոնչերթօ-Հազներգութիւն (Concerto-Rhapsody) դաշնակի եւ նուագախումբի համար. Քոնչերթօ-Հազներգութիւն թաւջութակի եւ նուագախումբի համար. *Գայեանէ*, հատուածներ. *Սպարտակ*, հատուածներ)

Կատարողներ՝ Տաւիտ Օյսթրախ (David Oistrakh) (ջութակ), ԽՍՀՄ Հեռատեսիլի եւ Ձայնասփիւռի Ընդարձակ Համանուագային Նուագախումբ (USSR RTV Large Symphony Orchestra), Արամ Խաչատրեան (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Melodiya, (P) 1965 (C) 1998 (Եւրոպական Միութիւն)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1965, Մոսկուա

(Շար. 2)

ՃԱՆՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ՀԱՅԿ ՍԱՐԳԻՍԵԱՆԻ ԵԳԻՊՏԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒ ՉՈՐՍ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ ԼԱՐԱՅԻՆ ՔԱՌԱՆՈՒԱԳԻ ՀԱՄԱՐ

Ա.-ԱՀՕ ՏԱԼԼԸ ՍԱՐ

Ծ*իծեռնակ* իր չորս յաջորդական թիւերու մէջ պիտի հրատարակէ եգիպտական չորս երգերու մշակումներ լարային քառանուագի համար: Մշակողը յայտնի խմբավար եւ երաժշտահան Հայկ Սարգիսեանն է, որուն կենսագրութիւնը *տե՛ս* էջ 3-28: Մշակումները կատարուած են 1990-ին, Գահիրէ, եւ վերանայուած 2002-ին, Փարիզ: Չորսն ալ նուագուած են եգիպտացի քառանուագներու կողմէ: Կը տպագրուին առաջին անգամ:

Մշակումներէն երկուքը հիմնուած են եգիպտացի դասական երաժշտահան Սայէտ Տարուիշի երգերուն վրայ՝ *Ահօ տալլը սար* (Այսպէս եղաւ) եւ *Էլ-Հելուա տի* (Այս գեղեցկուհին): Միւս երկուքը ժողովրդական երգեր են՝ *Պէնթ էլ-Շալապէյա* (Շալապէյայի աղջիկը) եւ *Էլ-Հեննա* (Հեննան):

Սայէտ Տարուիշ (Աղեքսանդրիա, 1892 - Աղեքսանդրիա, 1923) կը համարուի եգիպտական-աւանդական երաժշտութեան առաջամարտիկներէն մէկը: Իր կարճատեւ կեանքին ընթացքին յաջողած է յօրինել 26 օփերէթ, բազմաթիւ *տաուրեր*, *մուաշահներ*, *թաքթուքաներ*, *մաուալներ*, հայրենասիրական երգեր եւլն.:

Հայերը անտարբեր չեն մնացած Տարուիշի երաժշտութեան հանդէպ:

1977-ին, Իզաբելլա Եոլեան, Մոսկուայի մէջ կը հրատարակէ արաբական երաժշտութեան մասին ռուսերէն ուսումնասիրութիւն մը՝ *Ակնարկներ արաբական երաժշտութեան վրայ*, ուր կարեւոր տեղ կը յատկացնէ Տարուիշի երաժշտութեան բնութագրութեան (էջ 146-152): Եոլեան Եգիպտոս այցելած է երեք անգամ, որոնցմէ վերջինը 1972-ին էր՝ Եգիպտոսի Մշակոյթի Նախարարութեան յատուկ հրաւէրով, մասնակցելու Արաբական Երաժշտութեան Համաժողովին[1]:

1984-ին, Երեւանի *Սովետական արուեստ* ամսագիրին մէջ (թիւ 3, Մարտ, էջ 59-62), Մարինա Յովհաննիսեան երկար յօդուած մը կը նուիրէ եգիպտացի երաժշտահանին՝ «Սեյիդ Դարվիշը՝ արաբական արեւելքի երգիչ» խորագիրով:

Հայ երաժշտահաններ քանիցս դիմած են Տարուիշի երգերու մշակումներուն:

1939 Մարտ 24-ին, Աղեքսանդրիայի Թաղապետական Պարտէզին մէջ, Ֆուատ Առաջին Թագաւորի դստեր՝ Իշխանուհի Ֆաուզեեայի, եւ Մոհամմէտ Ռէտա Բահլաւունի իշխանի ամուսնութեան առիթով Աչոտ Պատմագրեան կը կազմէ երաժշտական յայտագիր մը, ուր կը կատարէ Տարուիշի *Պիլատի, պիլատի* (Երկիրս, երկիրս) երգին մշակումը[2]: Յստակ չէ կատարողական կազմը, բայց ան ըլլալու է երգչախումբի եւ

1.-«Երաժշտագէտ տոքթ. Իզապելլա Եոլեան խմբագրատունս այցելեց», *Ջահակիր*, շաբաթաթերթ, Գահիրէ, 3 Փետրուար 1972, թիւ 414, էջ 2, 6. «Իրաքահայ երաժշտագէտ Արամ Պապուխեան Գահիրէի մէջ», *Ջահակիր*, 2 Մարտ 1972, թիւ 418, էջ 2:

2.-«Եգիպտացի մասնագէտներու ուսումնասիրութիւններ՝ նուիրուած հայ երաժշտութեան», *Միծեռնակ*, Հոկտեմբեր 2001, Ա. տարի, թիւ 4, էջ 16:

նուագախումբի համար: Ձեռագիրը չէ յայտնաբերուած:

Եգիպտահայ Կարապետ Փանոսեան (1916-1988)՝ ծանօթ Ֆուատ էլ-Ջահէրի անունով[3], *Ամիրա Հոպպի անա* (Միրոյ իշխանուհին) չարժանկարին համար մշակած է Տարուիշի *Շեհրազատ* օփերէթէն հատուածներ, ինչպէս նաեւ մշակած է *Գլէոփաթրա* (Կղէոպատրա) օփերէթին առաջին արարը, բանաստեղծութիւն՝ Աhմէտ Շաուքի: Ձեռագիրները կը գտնուին Գահիրէի Օփերայի երաժշտական հաւաքածոներուն մէջ:

Նոյնպէս եգիպտահայ Հրանդ Քէշիշեան (ծն. 1947) 1972-ին յօրինած է *Ֆանթէզի Սայէտ Տարուիշի եղանակի վրայ* դաշնակի համար, հիմնուած հայրենասիրական *Պիլատի, պիլատի* (Երկիրս, երկիրս) երգին վրայ, իսկ 1986-1988-ին ստեղծագործած է *Եգիպտական երգեր առանց խօսքի* շարքը (suite) դաշնակի համար, որուն վեց շարժումներուն չորրորդը հիմնուած է *Եա Մէսր Եէհմիքի լը ահլէք* (Ով Եգիպտոս, պաշտպանեալ մնաս ժողովուրդէդ) երգին վրայ: Անոնք անտիպ են եւ չեն կատարուած:

Հայկ Սարգիսեան (ծն. 1955) իր երգահանդէսներուն համար քանիցս քառաձայն երգչախումբի համար մշակած է Տարուիշի երգերը: Ինչպէս յիշեցի, լարային քառանուագի համար ունի Տարուիշի երգերու երկու մշակում:

Գալով եգիպտական-արաբական ժողովրդական երգերուն, հայերը նոյնպէս նշանակալի հետաքրքրութիւն ցուցաբերած են անոնց նկատմամբ:

Այսպէս, Ի. Եոլեան իր աշխատութեան մէջ կը վերլուծէ ժողովրդական երգ-երաժշտութեան յատկանիշները:

Հայաստանի Երգի Պարի Համոյթը, 1959-ի Գահիրէի ներկայացումին կը հրամցնէ Թաթուլ Ալթունեանի մշակումը արաբական ժողովրդական երգի մը՝ քառաձայն երգչախումբի եւ ժողովրդական նուագարաններու համար: Ոչ առանց հիմնաւորումի, Յ. Խանջեան դիտել կու տայ՝ թէ այս մշակումով Ալթունեան «ակամայից դարձել [է] արաբական երգի բազմաձայնութեան նոր ձեւի հիմնադիրը»[4]: Հետաքրքրական պիտի ըլլար յայտնաբերել այս մշակումին բնագիրը:

Սարգիս Բալասանեան դաշնակի համար կը մշակէ Նեղոսի հովիտի 80 փոլքլորիք երգեր՝ զորս կը ձօնէ «եգիպտոսի երիտասարդ երաժիշտներուն» եւ կը տպագրէ ռուսերէն եւ անգլերէն խորագիրներով[5]: Երաժշտահանը երգերուն ծանօթացած էր Եգիպտոս կատարած այցելութեան ընթացքին:

Ի վերջոյ, Սարգիսեանի երկու երգերուն մշակումները լարային քառանուագի համար, ինչպէս նաեւ *Պէնթ էլ-Շալապէյայի* մշակումը փակոթի քառանուագի համար:

Կան նաեւ այլ յօրինումներ եւ երաժշտագիտական յօդուածներ, չհաշուելով որոշ երաժշտահաններու գործերուն մէջ օգտագործուած արաբական հիմնանիւթերը, այլեւ արաբական երաժշտութենէն ներշնչուած գործերը:

Այս թիւով ներկայացուող *Ահօ տալլը սար* երգը Սայէտ Տարուիշի *Թաքթուքաներէն* մէկն է, խօսք՝ Մոհամմէտ Եունէս էլ-Քատի: Գրուած է Հիճազ Քար Քուրտ մաքամով: Երգը կը խօսի հայրենիքի բարիքներուն մասին՝ որոնք գրաւուած են օտար զաւթիչներուն կողմէ, եւ կոչ կ'ուղղէ միասնական պայքարի:

3.-Իր մասին տե՛ս *Միծեռնակ*, Յուլիս 2001, Ա. տարի, թիւ 3, էջ 17-24:

4.-Յակոբ Խանջեան, *Երգը կանչում է*, Երեւան, 1961, էջ 23:

5.-Sergei Balasanian, *80 Folk Songs from the Valley of the Nile (Egypt)* [*անգլերէն*՝ 80 փոլքլորիք երգեր Նեղոսի հովիտէն (Եգիպտոս)], Մոսկուա, 1974:

AHO DALLE SAR

for String Quartet

Music: SAYED DARWISH
Arrangement: HAIG SARKISSIAN

Moderato e delicatamente ♩= 100

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

mf

5

mf

9

mf

mp

mp

13

cresc.

cresc.

cresc.

mp

cresc.

mf

mf

mf

17 Commosso

mf

mp

mp

mp

21

Con calore

mf

mf

mp

mf

mp

mf

mp

25

29

1.

2.

Contemplare

33

38

Commosso

43

Allegro sostenuto
Con affetto

f

mp

mp

mp

47

51

Fresco giocoso

55

Allegro sostenuto
Con affetto

59

63

Fresco giocoso

67

1.

2.

mf delicatamente

71

mf delicatamente

mf delicatamente

75

Commosso

79

mf

mp

mp

83

Giocoso

mf

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

ff

ff

ff

ff

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

Ծիծեռնակ իր չորս յաջորդական թիւերու մէջ պիտի վերահրատարակէ Կոմիտաս Վարդապետի մասին չորս յուշեր՝ որոնք ժամանակին տպագրուած էին Նիւ Եորքի *Հայաստանի կոչնակ* շաբաթաթերթին մէջ: Յուշերը կարեւոր աղբիւրներ են Կոմիտաս Վարդապետի կենսագրութեան որոշ մանրամասնութիւններու տեսանկիւնէն:

ԱՆՑԵԱԼԻ ԷՋԵՐԷՆ
ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ

ԱՐՈՒՍ Հ. ԱԶԱՏԵԱՆ

Ժողովուրդի մը միտքն ու սիրտը մեծ չափով կ'ապրին ու կ'արտայայտուին իր գեղջուկ երգերով: Ուստի տեղի հոգեբանութիւն կատարելապէս գիտնալ, ու անոր անցեալին վերահասու ըլլալ՝ անկարելիութիւն մը պիտի նկատուէր, առանց այդ ցեղին ժողովրդական երգերը եւ դրոյցները ուսումնասիրելու:

Գեղջուկ երգեր, իրենց պարզութեամբ եւ ճշմարտութեամբ, կը պատմեն հասարակ ժողովրդի սիրոյ, ընտանեկան եւ ազգային կեանքի ցաւն ու խինդը, անոր անցեալի յոյսերը եւ ապագային երազները: Երաժշտական տեսակէտով գեղջուկ երգեր կը ներկայացնեն ներդաշնակութեան եւ ինքնատպութեան ճոխ աղբիւրներ, հաճելի մարդկային ականջին եւ կենսաբեր՝ յուզումներու:

Հայերը երգել սիրող ժողովուրդ մ'են. անոնք աշխատած, տառապած, սիրած ու երգելով տարած են կեանքի զանազան երեւոյթները: Յորչափ ժողովուրդ մը կ'երգէ, անոր կեանքը ապահովեալ է. եւ ի՞նչ բան կրնայ աւելի սիրելի ըլլալ քան երգել. միթէ Շիլլէր իրաւամբ չէ՞ ըսած թէ «չարերը երգ չունին»: Սակայն այսպիսի իրողութիւն մը միշտ կարելի ընելու համար անհրաժեշտ է որ մենք քաջալերենք գործնականապէս այնպիսիներ որոնք իրենց սիրտն ու միտքը նուիրած են երգերու աշխարհին, անկէ մեզի բերելով ազնիւ վայելումներ, ներշնչում, գնահատութիւն եւ գեղեցկին գիտակցութիւնը:

Կոմիտաս Վարդապետ եղած է երգի մարդը ու իր զգայնիկ կեանքը նուիրելով հայ երաժշտական գեղեցիկ եւ շինիչ արուեստին, ապահոված է հայկական գեղջուկ երգերու անմահ կեանք մը:

* * *

1911-ի ամառը Կիլիկեան կեանքի տաժանելի աշխատանքէն դեռ չհանգչած, Աղէքսանդրիոյ ազատ ափերուն վրայ չունչ մ'առնել փորձեցի: Իբրեւ հայու զաւակ, նոյն իսկ մանուկ հասակիս մէջ երգած էի... հրաշալի ձայն մը ունենալ հարկ չէ երգելու համար, պէտք է երգը սիրել:

Օր մը ըսին թէ Կոմիտաս Վարդապետ հասած էր Փարաւոններու աշխարհը

երգիչ խումբեր կազմակերպելու եւ նուագահանդէսներ տալու համար: Կիլիկեան աղէտալի եւ յոգնեցուցիչ կեանքէ վերջ երգե՜լ, պիտի նշանակէր բուժուիլ անցեալի տխուր տպաւորութիւններէն: Մօրեղբօրս աղջիկը Օրիորդ Ռշտունին եւ ես կ'երթանք արձանագրուիլ, միեւնոյն ատեն հետաքրքրութեամբ լարուած ենք տեսնելու համար երիտասարդ վարդապետ մը որ հայ աղջկանց եւ տղոց կը սորվեցնէր երգել գեղջուկ ընտանեկան եւ սիրային երգեր: Զարմանալի՜ բան: Որպիսի՜ ազատութիւն մենակեաց կեանքի մը մատնուած կրօնաւորի մը համար: Վերջապէս կը հանդիպինք անոր որ իր հոգիին մէջ ամփոփած է հայ երգերու ամենաթանկագին հաւաքածոն՝ զանոնք մեծ խնամքով ժողվելէ եւ ձայնագրելէ վերջ: Բարձրահասակ, նուրբ, իր հայ կղերի սեւ ու պարզ պարեգօտին մէջ՝ տպաւորիչ երեւոյթ մ'ունէր նա որ ակնածանք կը ներշնչէր մեզ: Ազնիւ եւ զգայուն գեղջուկի դէմքը կ'արտայայտէր անկեղծութիւն, իմացականնութիւն եւ մանկական պարզութիւն: Որքա՜ն ուրախ էր տեսնելով իր շուրջ բազմաթիւ աղջկունք եւ տղաք որոնք կ'ուզէին երգել իրմէ առաջնորդուած: Մեծ վարպետը մեր գլխաւոր աղբիւրն էր ներշնչումի:

Մեր խումբին մէջ մի քանի օրիորդներ իրենց կեղծ ու յաւակնոտ նրբութեամբ կ'առարկէին թէ «Տօլմա կ'եփեմ բիբարով»-ի բառերը կոշտ կը հնչէին եւ թէ իրենք նոյն իսկ բիբարով տոլմա չէին կերած...: Իզմիրի, Պոլսոյ եւ Աղեքսանդրիոյ հայ երիտասարդութեան մեծ մասը վարժուած էր եւրոպական հասարակ երգերու եւ զանոնք ընդունած էր իբրեւ Արեւմտեան նրբութիւններ...:

Եւ սակայն մեծ վարպետը մեզի տարած է արդէն Հայաստանի խորերը ուր մեր երեւակայութեան աչքով կը տեսնենք հայ կինը որ կ'երգէ միանգամայն պատրաստելով իր երեկոյեան կերակուրը:

Բաղիան կ'անեմ հօ՜ բարով
Տոլմա կ'եփեմ բիբարով...

«Ահ, դուք զգացում չունի՞ք, չէ՞ք կրնար երեւակայել... քիչ մը հոգի դրէք ձեր երգին մէջ», կը ձայնէ Կոմիտաս Վարդապետ մինչ կը քաշքշենք գեղջկական սիրերգը.

Կուժն առայ, ելայ սարը
Չը գըտայ փիտան եարը...

Այս երգերու ատեն պէտք է երեւակայել ու զգալ այն խոր ցաւը հազարաւոր հայ աղջիկներու որոնք ի զուր փնտռեցին իրենց եարերը...:

Կոմիտաս Վարդապետ իրօք կ'ապրէր ցաւի, սիրոյ, ծիծաղի, եւ նամանաւանդ զրկանքի կեանքը իր զգայուն սրտով եւ վառ երեւակայութեամբ: Նա կ'ուզէր որ մենք փոխն ի փոխ ըլլայինք գեղջուկ կին, երիտասարդ հարս, սիրահար, կծծի աներ, պանդուխտ, աղքատ ու հարուստ: Քանիցս կը կրկնէր ցաւագին նայուածքով. «Դուք զարիպ չէ՞ք եղած. չէ՞ք գիտեր թէ կարօտը ինչ է. զգացում դրէք ձեր ձայներուն մէջ»: Ու մեր երեւակայութիւնը Արեւմտեան իրապաշտութեամբ բթացած՝ կրկնակի քաջալերութեան կը կարօտէր Հայաստանի մաքուր գեղջուկ կեանքը ապրելու մեր երգերուն մէջ:

Վերջապէս նուագահանդէսը տեղի կ'ունենայ մեծ յաջողութեամբ Աղեքսանդրիոյ լաւագոյն հայ եւ օտար հանդիսականներու ներկայութեամբ: Ժողովրդական երգերը այնքան զմայլելի են ու Վարդապետին մեներգները այնքան անուշ եւ հմայիչ

որ տեղւոյն եւրոպական Քօնսէրվաթուարին տնօրէնը կը յառաջանայ դէպի բեմ եւ շնորհաւորութիւններէ վերջ, Վարդապետէն կը խնդրէ անունը եւ տեսակը այն երաժշտական գործիքին որ նուագախումբին սատարած է արտադրել երկնային ձայներ: Ու այսպիսի նուագարանի մը բացակայութեան չհաւատալով՝ վարագոյրին ետին կ'երթայ զայն փնտռելու եւ սակայն ի զուր...:

Աղէքսանդրիոյ նուագահանդէսը այնպիսի բուռն եւ հաճելի տպաւորութիւն մը կը թողու Հայոց եւ օտարներու վրայ որ Վարդապետին համբաւը կը տարածուի ամբողջ Եգիպտոսի մէջ: Երկու հարիւր երգողներու խումբը կը հրաւիրուի Գահիրէի մէջ կրկնելու նուագահանդէսը: Վարդապետը կը մեկնի Շաբաթ օր ու մեր խումբն ալ մասնաւոր շոգեկառքով կը հասնի Գահիրէ Կիրակի առաւօտ: Կայարանին մօտ, կ'սկսինք երգել մեր բոլոր թափով,

Սոնա եա՞ր, սոնա եա՞ր
Սոնա սիրուն, սոնա եար:
Վարդապետը (Վարդավառը բնգ.) գալիս ա
Սոնա եա՞ր, սոնա եա՞ր...

Կը տեսնենք մեր ամենուն սիրելի Վարդապետը որ եկած է կայարան մեզի դիմաւորելու: Փղձկած է նա արդարեւ, մեր երգի ջերմ արտայայտումէն՝ բայց կը ջանայ յետս մղել իր աչքերը պղտորող արցունքները: Գահիրէ ալ միեւնոյն յաջողութիւնը... Հիացում օտարներէ եւ պաշտամունք Հայերու կողմէ: Եւ ինչ սրտաբաց ընդունելութիւն մեզի՝ Գահիրէի Հայերէն. որպէս թէ թագուհիներ ըլլայինք:

ՈՀ, Կոմիտաս Վարդապետ, մենք այն օրէն սկսանք մաղթել որ քու ձայնդ միշտ անմահ՝ հասնէր ամէն Հայու ականջներուն. եւ դու ապրէիր գէթ քու երգերուդ շունչով տաքցած ու տոգորուած: Սակայն դուն այժմ անխօս ու լռիկ կը խորհիս ու կը տառապիս թերեւս անցեալի երազներուդ փշրումէն տարուած:

Հայը երգի սիրահար է ու դու հայ ցեղին իբր հարազատ զաւակը քու ազգիդ փափկանկատ վարմունքին ու գործնական քաջալերութեան արժանի ես: Անոնք որ կը սիրեն երգը, չեն կարող լքել երգողը:

Կոմիտաս Վարդապետի օժանդակել հայ երաժշտական խորանին առջեւ յարգանքով ու հաւատքով արտայայտուիլ կը նշանակէ: Մեր պարտականութիւնը կատարենք ընդփոյթ ու թերեւս օր մը մեծ Վարպետը ուշաբերելով անցեալի խոհերէն կրկին երգել փորձէ:

Շիքակօ

Հայաստանի կոչնակ, շաբաթաթերթ, Նիւ Եորք, 29 Օգոստոս 1925, ԻԵ. տարի, թիւ 35, էջ 1102-1104

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ՀԱՅԿ ՊՕՅԱՃԵԱՆԻ ԵՐԿՈՒ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Ամերիկահայ երաժշտահան Հայկ Պօյաճեանի եօթ խտասալիկներէն երկուքին մասին է որ պիտի անդրադառնամ ստորեւ:

Բայց նախ, քանի մը խօսք երաժշտահանին մասին:

Հայկ Պօյաճեան ծնած է 1938-ին, Փարիզ: Փոքր տարիքին իր ընտանիքին հետ կը գաղթէ Արժանթին, ուր կը սկսի երաժշտական կրթութիւնը Պուէնոս Այրէսի Լիսթ Երաժշտանոցին մէջ: 1958-ին կը փոխադրուի ԱՄՆ, բնակութիւն հաստատելով Պոսթոն: Երաժշտական կրթութիւնը կը շարունակէ New England Conservatory-ին (Նիու Ինկլընտ Երաժշտանոց) մէջ եւ ապա՝ Brandeis University-ին (Պրանտիս Համալսարան):

Հեղինակն է մեծ թիւով ստեղծագործութիւններու՝ համանուագներ (symphonies), սոնաթներ, սենեկային գործեր եւ երգաշարեր: Բազմաթիւ գործեր կատարուած են աշխարհի զանազան վայրեր՝ ԱՄՆ, Պրագիլ, Արժանթին, Ճարոն, Միջին Արեւելք, Եւրոպա: Որոշ գործեր հրատարակուած են տարբեր հրատարակիչներու կողմէ, ինչպէս՝ American Music Center:

Անդամ է Հայաստանի Երաժշտահաններու Միութեան, ASCAP-ի (The American Society of Composers, Authors and Publishers, Երաժշտահաններու, Գրողներու եւ Հրատարակիչներու Ամերիկեան Ընկերութիւն) եւ MacDowell Colony-ի: Իր անունը տեղ գտած է *Who's Who in American Music*-ի մէջ:

Փորձելով բացատրել Պօյաճեանի երաժշտութիւնը, Յ. Բրուտեան կը գրէ.

«Առաջնայինը մնալով երկի գաղափարը, տրամադրութիւնը, ոգին ու ասելիքը, դրանց դրսեւորման համար նա դիմում է տարբեր գրելաձեւերի՝ ատոնալ, պոլիտոնալ, տասներկուաստիճանային տարրերի համակցութեանը՝ ստեղծելով տպաւորիչ երաժշտական հիւսուածք:

«Մի յատկանշական սկզբունք եւս, որ առկայ է Բոյաջեանի գրեթէ բոլոր երկերում, այդ այն է, որ նոյնիսկ տարածական կամ լայնածաւալ երկերի մէջ առկայ են ենթակառոյցներ՝ սեղմ, խոր յուզական, սակայն որոնք տրամաբանական համոզիչ միասնութեան մէջ են մտնում՝ ամբողջացնելով ծաւալայնութիւնը»[1]:

Յատուկ սէր ունենալով աստղաբաշխութեան հանդէպ, Պօյաճեան դարձած է Պոսթոնի Amateur Telescope Makers (Սիրող Հեռադիտակ Շինողներ) կազմակերպութեան անդամ: Աստղաբաշխութեան իր սէրը արտայայտուած է որոշ գործերու մէջ, ինչպէս՝ քլարինէթի, թաւջութակի եւ դաշնակի եռանուագը *Cassiopeia*, ըստ աստղերու համաստեղութեան, կամ բնիկ սրինգի (native flute), սովորական սրինգի, ջութի (viola), թաւջութակի եւ մարիմպայի գործը՝ *Pleiades*, ըստ աստղերու բոյլի: Այլեւ

1.-Յեցիկիա Բրուտեան, *Հայ երաժշտական մշակոյթի աշխարհասփիւռ ընձիւղները*, Երեւան, 1996, էջ 144-145:

վերջինին մէջ օգտագործած ոչ-սովորական նուագարանը՝ ընիկ սրինգը, փաստ մըն է նոր գոյներու, նոր արտայայտչամիջոցներու որոնումի իր ձգտումին: 2004 Մայիս 16 եւ 18-ին կը կատարուի *Scorpius Rising* համանուագային գործը, հիմնուած Սքորփիուս համաստեղութեան վրայ, կատարողութեամբ Քամպրիճ Համանուագային Նուագախումբին (Cambridge Symphony Orchestra), նուագավար՝ Մարք Լաթհամ (Mark Latham): Կատարումին ընթացքին սահիկներով կը ցուցադրուին աստղագիտական առարկաներ:

Որոշ գործերու խորագիրներ ուղղակիօրէն կապուած են հայկական իրականութեան հետ: Սրինգի, լարային նուագախումբի եւ թիմբանիի համար գրած *Սեւան* ստեղծագործութիւնը հիմնուած է Սեւանայ Լիճէն եւ շրջակայ լեռներէն ստացած հոգեւոր տպաւորութիւններուն վրայ: Ընիկ սրինգի փայլուն նուագ մը կը մարմնաւորէ երաժշտահանին սէրը հայկական գեղջկական պարեղանակին հանդէպ: Նոյնպէս, *Ջօն Նայիրիին* (1986) գալարափողի եւ դաշնակի համար ունի հայկական բնաբան ու ազդեցութիւն: Կամ՝ *Կուժն առա* սրինգի եւ ջութակի համար եւ *Յիշում* մանտոլինի համար: Իսկ 1986 Ապրիլ 21-ին, Քամպրիճի Sanders Hall-ին մէջ կը կատարուի Մեծ Եղեռնի զոհերուն յիշատակին նուիրուած Օրաթորիոն՝ *Time of Silence*, սոփրանոյի, պատմողի, երգչախումբի եւ նուագախումբի համար:

Ան սերտ կապեր կը պահէ Հայաստանի հետ: Իր առաջին հեղինակային համերգն այնտեղ կայացած է տակաւին 1983-ին, երբ առաջին անգամ կ՚այցելէր հայրենիք:

Ընդհանուր գաղափար մը տուած ըլլալու համար Պօյաճեանի գործերու վերջին տասնամեակի կատարումներուն մասին, բաւարարուիմ յիշատակել լոկ քանի մը թուական.

9 Հոկտեմբեր 1994, Երեւան, Կամերային Երաժշտութեան Տուն. Պօյաճեանի եւ Էդուարդ Սադոյեանի հեղինակային համատեղ համերգ:

7 Հոկտեմբեր 1995, University of Massachhusetts, Ամհերսթ. *Hoquet* սոփրանոյի եւ դաշնակի համար:

30 Հոկտեմբեր 1995, Քամպրիճ. *Hoquet* սոփրանոյի եւ դաշնակի համար:

7 Յունիս 1996, Քիեւ. *Googleegoo* լեզուակաւոր նուագարաններու (reed) եռանուագի համար եւ *Noche* սոփրանոյի եւ դաշնակի համար:

9 Յունիս 1996, Լվով. Համանուագ թիւ 1:

8 Նոյեմբեր 1996, St. Paul's Episcopal Church, Պրուքլին. *Vignettes* թիւ 1-6 դաշնակի համար. *Odessas* թիւ 1-3 դաշնակի համար. *Hoquet* երգի եւ դաշնակի համար:

26 Մարտ 1998, Cambridge Center for Adult Education, Քամպրիճ. Սոնաթ ջութի համար:

1 Նոյեմբեր 1998, Cambridge Center for Adult Education. *Miniatures* ֆակոթի եւ դաշնակի համար:

29 Ապրիլ 1999, Cambridge Center for Adult Education. *Hommage à Charles Ives* սրինգի, ջութակի եւ ջութի համար:

18 Յունիս 1999, The First Parish Church of Lexington, Ամառնային նուագահանդէսներու շարք. *Miniatures* թիւ 1, 2, 3, 6 եւ 9 ֆակոթի եւ դաշնակի համար:

1 Հոկտեմբեր 1999, Seully Hall, Boston Conservatory, Պոսթոն. *Goujh Ara* սրինգի եւ ջութակի համար:

29 Հոկտեմբեր 1999, MCC Crafts Fair Concert Series, Middlesex Community

College Bedford, Մասաչուսեց. *Miniatures* փակոթի եւ դաշնակի համար:

4 Փետրուար 2000, Seully Hall, Boston Conservatory, Պոսթոն. *Odessas* դաշնակի համար:

27 Հոկտեմբեր 2000, Follen Church, Լեքսինկթոն. *Hocquet* սոփրանոյի եւ դաշնակի համար. *Dunkin' Donut Fantasies* սոփրանոյի եւ դաշնակի համար:

12 Նոյեմբեր 2000, MCC Crafts Fair Concert Series, Middlesex Community College Bedford, Մասաչուսեց. *Lumière Noir* սրինգի եւ բամբջութակի համար. Սոնաթ թիւ 2 դաշնակի համար:

19 Յունուար 2001, Follen Church, Լեքսինկթոն. *Suite for Brass*, կազմուած 9 շարժումէ՝ Andante, Allegretto, Andante lugubre, Vivace, Allegro molto moderato, Nocturno-Largo, Animato, Andantino molto cantabile, Allegro molto:

9 Նոյեմբեր 2001, Follen Church, Լեքսինկթոն եւ 11 Նոյեմբեր 2001, St. Paul Episcopal, Պրուքլին. *Eclipse* թաւջութակի եւ բամբջութակի համար. *Nicks* թիւ 1-6 եւ *Odessas* թիւ 7-8 դաշնակի համար:

25 Յունուար 2002, St. Paul Episcopal, Պրուքլին եւ 27 Յունուար 2002, Eliot Church, Հարաւային Նաթիք. *Heeshoom* մանտոլինի համար. *Round a Square* մանտոլինի եւ կիթառի համար:

8 Փետրուար 2002, Depot Square Gallery, Լեքսինկթոն. *Eclipse* թաւջութակի եւ բամբջութակի համար. *Canum Eclectis* մեներուագ բամբջութակի համար:

8 Նոյեմբեր 2002, Follen Church, Լեքսինկթոն, 10 Նոյեմբեր 2002,

Eliot Church, Հարաւային Նաթիք եւ 17 Նոյեմբեր 2002, Middlesex Community College, Պետֆորտ. *Thirteen Pieces for Five Fingers* դաշնակի համար. *Nicks* թիւ 7 եւ *Odessa* թիւ 9 դաշնակի համար:

26 Փետրուար 2003, Composers Concordance Concert. *Lumière noir* սրինգի եւ բամբջութակի համար:

11 Ապրիլ 2003, Follen Church, Լեքսինկթոն. *Hommage à Charles Ives* եռանուագ սրինգի, ջութակի եւ ջութի համար:

24 Հոկտեմբեր 2003, Հեղինակային համերգ, Երեւան. Սոնաթ թիւ 2, դաշնակի համար՝ նուիրուած Հայաստանի երկրաշարժի զոհերու յիշատակին. Համանուագ թիւ 2:

7 Մայիս 2004, First Parish in Watertown Church, Ուօթըրթաուն եւ 9 Մայիս 2004, Follen Church, Լեքսինկթոն. *Nocturnes* թաւջութակի համար:

16 Մայիս 2004, Clay Center for Science and Technology, Պրուքլին. *Scorpius Rising* նուագախումբի համար:

Նոյեմբեր 2004, Երեւան. Եռանուագ քլարինէթի, թաւջութակի եւ դաշնակի համար *Cassiopeia*:

Նոյեմբեր 2004, Պոսթոն. *Mi Tango* կիթառի համար:

11 Մարտ 2005, Depot Square Gallery, Պոսթոն. Փայտէ Փողային Հնգանուագ (սրինգ, օպուա, քլարինէթ, փակոթ եւ գալարափող):

Բացի քննախօսութեան երկու խտասալիկներէն, կարելի է յիշատակել նաեւ հետեւեալները.

1.-Ստեղծագործութիւն՝ Սոնաթ 2 դաշնակի համար

Ընկերութիւն՝ Opus One 103 (ԱՄՆ)

Արտադրութեան թուական՝ 1986

Կատարողներ՝ Էլիզա Կարդ (Eliza Garth) եւ Եոլանտա Լիեփա (Yolanda Liepa)
+ Երեք այլ երաժշտահաններու գործեր

2.-Ստեղծագործութիւն՝ *Googleegoo*, լեզուակաւոր (reed) եռանուագի համար
Խտասալիկի խորագիր՝ Illuminations
Խտասալիկի ընկերութիւն՝ Capstone CPS-8643 (ԱՄՆ)
Արտադրութեան թուական՝ 1997
Կատարող՝ New England Reed Trio, Տոննա Տրեյզպախ (օպոււ), Իան Հալլորան (քլարինէթ), Ռոնալտ Յարութիւնեան (ֆակոթ)
+ Հինգ այլ երաժշտահաններու գործեր

3.-Ստեղծագործութիւն՝ *Evocations* դաշնակի համար (կազմուած վեց չարժումէ՝ Dramatico, Lamentoso, Giocoso macabre, Largo maestoso եւ Largo):
Խտասալիկի խորագիր՝ Evocations
Խտասալիկի ընկերութիւն՝ North/South Record 1017 (ԱՄՆ)
Արտադրութեան թուական՝ 1999
Կատարող՝ Ելենա Իւանինա (դաշնակ)
+ Չորս այլ երաժշտահաններու գործեր

4.-Ստեղծագործութիւն՝ *Scorpius Rising,* Համանուագային պատում (Symphonic Poem)
Խտասալիկի ընկերութիւն՝ Opus One 177 (ԱՄՆ)
Արտադրութեան թուական՝ 2000
Կատարող՝ Քաթովիցի Լեհական Ձայնասփիւռի Նուագախումբ եւ Երգչախումբ (Katowice Polish Radio Orchestra and Chorus), նուագավար՝ Տաւիտ Օպերկ (David Oberg)
+ Երեք այլ երաժշտահաններու գործեր

5.-Ստեղծագործութիւն՝ *Sevan*
Խտասալիկի ընկերութիւն՝ Opus One 189 (ԱՄՆ)
Արտադրութեան թուական՝ 2004
Կատարող՝ Լեհաստանի Ձայնասփիւռի Նուագախումբ (Polish Radio Orchestra), նուագավար՝ Տաւիտ Օպերկ (David Oberg), բնիկ ամերիկեան սրինգ (native American flute)՝ Ճէյմս Փալլէրայթ (James Pallerite)
+ Չորս այլ երաժշտահաններու գործեր

ԼԱՐԱՅԻՆ ՔԱՌԱՆՈՒԱԳ ԹԻՒ 2, *ԱՁԱՏ*

Խտասալիկին խորագիր՝ In yet Longer Light's Delay
Խտասալիկի ընկերութիւն՝ Living Music (Պիրմինկհամ, ԱՄՆ)
Արտադրութեան թուական՝ 1996
Կատարողներ՝ Սենթ Փեթերսպուրկի Մոցարթիում Լարային Քառանուագ (Mozarteum String Quartet)՝ Ելենա Սաւրանսքաեա (Ա. ջութակ), Լարիսա Պորիսովա

(Բ. ջութակ), Նելլի Հան (ջութ) եւ Իլտար Պուզիահմետով (թաւջութակ):

Խտասալիկը կը բովանդակէ նաեւ ամերիկացի չորս այլ երաժշտահաններու գործեր, զանազան գործիքային կազմերու համար:

Պոյաճեանի գործին ձայնագրութիւնը կատարուած է Սենթ Փեթերսպուրկի մէջ: Խտասալիկի արտադրութենէն ետք, Մոցարթիում Քառանուագը զայն կատարած է Նիւ Եորքի (20 Յուլիս 1996, St. Paul's Festival of the Arts in South Nyack), Նիւթոն-Մասաչուսեցի (22 Յուլիս 1996, Newton Library), Փռովիտընս-Ռոտ Այլընտի (24 Յուլիս 1996, Egavian Cultural Center), Մայնի (29, 30 եւ 31 Յուլիս 1996, Arcady Music Festival) մէջ[2]:

Խտասալիկի անգլերէն գրքոյկին մէջ, երաժշտահանը կը գրէ իր անձնական մտորումները ստեղծագործութեան մասին.

«Ազատութեան գաղափարին վրայ ստեղծագործութիւն մը յօրինելու յղացումը յառաջացաւ՝ երբ 1896-ին առաջին անգամ կ'այցելէի Հայաստան, որ այդ ժամանակ կը կազմէր Խորհրդային Հանրապետութիւններէն մէկը: Քառանուագին ձեւակառուցումը հիմնուած է ազատ երաժշտական ցուցադրութեան վրայ: Առաջին շարժումին մէջ, իրարայաջորդ անկապ նիւթերուն իւրաքանչիւրը կը պայքարի հաստատելու ինքզինք: Բայց միաժամանակ բոլոր նիւթերն ալ ունին ընդհանրութիւններ, քանի որ այնպէս դասակարգուած են՝ կարծէք իւրաքանչիւր նոր գաղափար յառաջացած ըլլայ նախորդի հնչիւնային ընդհանրութեան միջոցով: Ասիկա շարժումին տուած է միաձոյլ յաջորդականութիւն: Շարժումը իր գագաթնակէտին կը հասնի վերահսկուած յանկարծաբանութեան [improvisation] հատուածի մը մէջ եւ իր աւարտական պահերուն կը նախապատրաստէ երրորդ շարժումին քայլերգանման զուարթ տրամադրութիւնը՝ ազատութեան նախաբանը: Երկրորդ կարճ շարժումը բնոյթով ներհայեցողական է: Ան կը ներկայացնէ Հայաստանի անկախութեան ցանկութեանս այդ ժամանակուայ անդրադարձները, ցանկութիւն մը՝ որ միաժամանակ կը վերաբերի բոլոր ճնշուած ժողովուրդներուն: Երրորդ շարժումը կը միաւորէ պարանման կշռոյթներ եւ կայուն երաժշտական գործողութիւն, բոլորն ալ ուրախ ու զուարթ մթնոլորտով: Երկրորդ ջութակը կը գործածէ scordatura, որ նուագուելով բաց լարի վրայ՝ կը յառաջացնէ պարզ գեղջկականի նմանող զգացողութիւն: Խորհրդանշականօրէն այս երաժշտութիւնը կը ներկայացնէ գիւղացիներուն ձայնը՝ որոնք ուրախութեամբ կը պարեն նուաճուած ազատութեան համար»:

Առաջին շարժումը՝ Allegro commodo (7:50 վայրկեան), ունի լաւ տրամագծուած բանագործական (dramatic) մղում, յստակ ու ծայրայեղ ամբարձումներով ու խոնարհումներով: Կատարողները տարբեր լեզուներով կ'արտասանեն «ազատ» բառը: Երբեակային հարմոնիքները (harmonics-flageolet) կու գան բազմացնել գունային հարստութիւնը:

Երկրորդ շարժումը՝ Adagio (2:32), յագեցած է ներքին խոհականութեամբ, բայց նաեւ կտրուկ շրջադարձներով: Ան ատակապէս կը հաւասարակշռէ շրջապատող շարժումներուն ուժաբանութիւնը (dynamism):

2.-Միքայէլ Զէյթունեան [Michael Zeytoonian], "Works by Hayg Boyadjian featured in Various Concerts" [*անգլերէն*՝ Հայկ Պոյաճեանի գործերը կը կատարուին զանազան նուագահանդէսներու մէջ], *The Armenian Reporter*, 20 Յուլիս 1996:

Երրորդ շարժումը՝ Allegro giocoso (7:07), ունի սլացքային մղում, նաեւ որոշ մեքենականութիւն մը՝ որուն յետնախորքին վրայ այստեղ-այնտեղ կը լսուին ոլորուն երգային կամ ցայտուն կշռութաւոր մեղեդիներ:

Զորս նուագարանները՝ մերթ համաձայն մերթ հակադիր հիւսուածքներով, կը յաջողին ստեղծել գունային մեծ ու փոքր նրբերանգումներ:

Մոցարթիում Քառանուագը կարեւորութիւն կու տայ հնչականութեան (timbre) խորութեան, քնարական հատուածներու երգայնութեան եւ tutti-ներու համաձայն, լայնարձակ հզօրութեան:

ԵՐԿՐՈՐԴ ՀԱՄԱՆՈՒԱԳ

Ընկերութիւն՝ Opus One 187 (ԱՄՆ)

Արտադրութեան թուական՝ 2003

Կատարողներ՝ Լեհաստանի Ձայնասփիւռի Ազգային Համանուագային Նուագախումբ (National Polish Radio Symphony Orchestra), նուագավար՝ Տաւիտ Օպերկ (David Oberg):

Խտասալիկին վրայ ձայնագրուած է նաեւ Ճոն Տոնալտ Ռոպի (John Donald Robb) Դաշնակի Քոնչերթոն:

Այս խտասալիկի քննախօսականին մէջ, *Ամերիկեան Ձայնագրութիւններու Ուղեցոյց* ամսաթերթը Երկրորդ Համանուագը դրականօրէն կը նկարագրէ իբրեւ «փոթորկալից եւ բազմերանգ»[3]:

Խտասալիկի գրքոյկին մէջ Պօյաճեան այսպէս կը բացատրէ իր միտքերը.

«Իմ Երկրորդ Համանուագս յատուկ յօրինուած է այս ձայնագրութեան համար: Նկատի ունենալով՝ որ տուեալ ժամանակի մը ընթացքին պէտք էր աւարտած ըլլայի նուագախումբի գործ մը, որոշեցի դիմել երկու շարժումով համանուագի մը, փոխանակ աւանդական երեք կամ չորս շարժումին: Իմ Առաջին Համանուագս, մէկ շարժումով, նոյնպէս չի հետեւիր աւանդական համանուագային նախագիծին: Ներկայ Համանուագի շարժումներուն երկուութիւնը արտացոլուած է նաեւ ամբողջ գործը յառաջացնող երկու ենթադասութային բջիջներու [motivic cells] օգտագործումին մէջ:

Համանուագի առաջին չորս հատածները հանդարտօրէն կը ներկայացնեն երկու ենթադասոյթներուն առաջինը՝ մեղեդային, սահուն գիծ մը երկու օպուաներով: Ի հակադրութիւն, երկրորդ ենթադասոյթը կը նուագուի ամբողջ նուագախումբին կողմէ, գերուժեղ [fortissimo]: Հակադրութիւն մը կայ նաեւ այս երկու ենթադասոյթներու ձայնամիջոցային կառուցուածքներուն միջեւ:

«Օպուայի ենթադասոյթի առաջին կէսին կը սկսի քառեակի ձայնամիջոցը: Ստեղծագործութեան ամբողջ ընթացքին, յատկապէս անոր եզրափակիչ պահերուն, այս ձայնամիջոցը կը ստանայ կարեւորութիւն: Այս ենթադասոյթին երկրորդ կէսը միայօդ է ու բաղադրեալ [chromatic]: Առաջին կէսին հետ, ան կը գրաւէ ութեակի մը տարածութիւնը:

«Երկրորդ նուագախմբային ենթադասոյթը աշխոյժ է, կծու եւ կշռութային: Ան

3.-"The Newest Music" [*անգլերէն*՝ Նորագոյն երաժշտութիւնը], *American Record Guide*, 1 Յուլիս 2003:

կը բովանդակէ ընդամէնը երկու ձայնամիջոց՝ վերընթաց ութեակ եւ ներքընթաց փոքր իններակ: Նուագախումբի այս ենթադասոյթը կ'ընդունիմ իբրեւ չեչտուած երաժշտական հարցման նշան իսկ օպուայի ենթադասոյթը իբրեւ հնարաւոր պատասխան, նման Չարլզ Այվզի *Անպատասխան Հարցին*:

«Ստեղծագործութեան սկիզբի առաջին վեց հատածներուն մէջ անոնց ցուցադրութենէն ետք, այս երկու ենթադասոյթները թէ՛ մեղեդիապէս եւ թէ կշռութապէս կ'անդամահատուին, կը կերպարանափոխուին եւ կ'այլափոխուին շրջումի [inversion], յաւելումի [augmentation], պակսեցումի [diminution] միջոցով, եւ այսպէս շարունակ Համանուագի երկու շարժումներուն ամբողջ ընթացքին: Ստեղծագործութիւնը կ'աւարտի երկու ենթադասոյթներու գրեթէ կրկնութեամբ:

«Համանուագի վերջին հատածներուն, օպուան եւ սրինգը բազմիցս կը կրկնեն «հարցում» ենթադասոյթը՝ պահուած փոքր իններակ դաշնեակի ձեւով: Միեւնոյն ժամանակ, ջութակները դանդաղ շարժումով կը նուագեն «պատասխան» ենթադասոյթի քառեակի ձայնամիջոցը: Բայց Համանուագը չ'աւարտիր խաղաղօրէն: Ջութակի երկու բաժանումներէն իւրաքանչիւրը կը նուագէ տարբեր քառեակ մը՝ բաժնուած փոքր երկեակով, որով կը յառաջանայ տարահնչիւնութիւն [dissonance]: Յաւերժական հարցումին պատասխանը կը մնայ անորոշ:

«Համանուագին ընդհանուր կառուցուածքը՝ հակառակ երկու շարժումներուն գոյութեան, կը հանդիսանայ աւանդական Սոնաթի Ձեւը, երեւան բերելով շատ կարճ ցուցադրութիւն [exposition], երկար մշակում եւ հակիրճ կրկնութիւն»:

Պօյաճեանի լեզուն՝ իր ընդհանուր գիծերուն մէջ, կը մնայ սեննկային, թէեւ այս սեննկայնութիւնը երբեք չի բացառեր արտայայտչական սրութիւնը: Ուժեղ բանագործական (dramatic) գիծ մը կ'անցնի երկու շարժումներուն ընդմէջէն: Նուագարաններուն հնչական ինքնուրոյնութիւնը քաջ ուղեցոյցներ են երաժշտահանին իսկ նուագարանային համակցութիւններն ու հակադրութիւնները երեւան կը բերեն նոր սլացքներ: Ստեղծագործութիւնն ունի ներքին թափ եւ յառաջխաղացութիւն: Համանուագը՝ իր շուրջ 23 վայրկեաններու տեւողութեան միշտ վառ կը պահէ հետաքըրքրութիւնը:

Տաւիտ Օպերկի կատարումը կրքոտ է, նաեւ նրբակերտ ու մանրամասնուած, տրամադրութեան տակ ունենալով խիստ յղկուած ու բարձրորակ նուագախումբ մը:

Հայկ Պօյաճեանի երաժշտութիւնը՝ դատելով այս երկու խտասալիկներէն, արժանի է շատ աւելի լայն տարածումի եւ ճանաչումի:

ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 4530327 Fax : (202) 4522282

ԳԱՀԻՐԷԻ ՄԷՋ ԼՈՅՍ ՏԵՍԱԾ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

ԳԱՀԻՐԷԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԲԱՐԵԳՈՐԾԱԿԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՄԻՈՒԹԵԱՆ
«Սաքենիկ Ճ. Չագըր հիմնադրամ»

Հասցէ՝
Armenian General Benevolent Union
15, Emad El-Din Street
Cairo - 11111
Egypt

ՏԻԳՐԱՆ ՋՈՒՀԱՃԵԱՆ

1.-*Սուրբ, սուրբ եւ Հայր մեր*, 1999

2.-*Արշակ Բ.*, օփերա, 2000 (համագործակցութեամբ Փարիզի Տիգրան Ջուհաճեան Հետազօտական Կեդրոնին)

ա.-Երգի եւ դաշնակի համար

բ.-Նուագագրութիւն

գ.-Նուագախումբի նուագարանները առանձին (24 հատոր)

3.-*Աւէ Մարիա*, 2000

4.-*Կաւոթ*, ջութակի, թաւջութակի, դաշնակի եւ հարմոնիումի համար, *Զորս ֆիւկ*, լարային եռանուագի եւ քառանուագի համար, 2000

5.-*Ստեղծագործութիւններ դաշնակի համար*, 2005

6.-*Մեներգներ եւ խմբերգներ դաշնակի նուագակցութեամբ*, 2005

7.-*Ստեղծագործութիւններ նուագախումբի համար*, 2005

8.-*Ստեղծագործութիւններ փողային նուագախումբի համար*, 2005

9.-*Յաւերժ շարժում*, դաշնակի եւ նուագախումբի համար, 2005

ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱ

Դաշնակի ստեղծագործութիւններ, 2000

ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼԵԱՆ

Դաշնակի ստեղծագործութիւններ, 2000

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ

Գուշակուհին, քառաձեռն դաշնակի համար, 2000

ԱՐՔԱՏԻ ՔՈՒԿԷԼ

Էջեր ալպոմէն եւ Հայկական պար, դաշնակի համար, 2000

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆ

Album of Selected Recordings of Aram Khachaturian's Works, 2004

ԳՈՀԱՐԻԿ ՂԱԶԱՐՈՍԵԱՆ

1.-*Ստեղծագործութիւններ դաշնակի համար*, 2005

2.-*Ստեղծագործութիւններ ջութակի եւ դաշնակի համար*, 2005

3.-*Ստեղծագործութիւններ թաւջութակի եւ դաշնակի համար*, 2005

4.-*Ստեղծագործութիւններ սրինգի եւ դաշնակի համար*, 2005

5.-*Ստեղծագործութիւններ երգեհոնի համար*, 2005

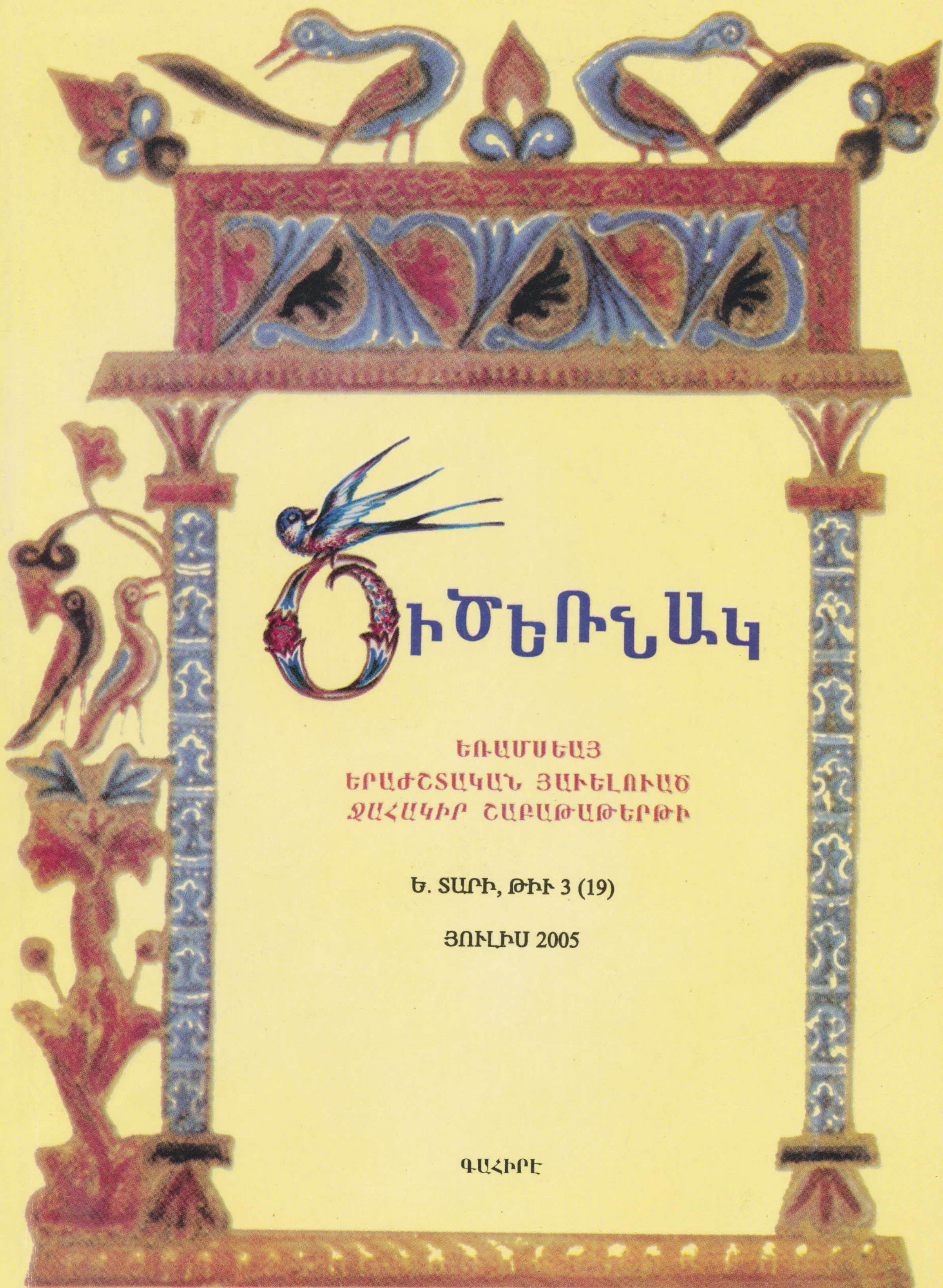
6.-*Ստեղծագործութիւններ լարային քառանուագի համար*, 2005

7.-*Հայկական ծիսերգութիւն*, դաշնակի, ջութակի եւ թաւջութակի համար, 2005

8.-*Ռոմանս. Կարօտի երգ*, դաշնակի, սրինգի եւ ջութի համար, 2005

9.-*Ութ փոփոխակ Կոմիտաս Վարդապետի ժողովրդական եղանակի վրայ*, սրինգի, 2 ջութակի, ջութի եւ թաւջութակի համար, 2005

10.-*Պատարագ. Նախաբան*, օպուսյի, 2 ջութակի, ջութի եւ թաւջութակի համար, 2005


ԾԻԾԵՌՆԱԿ
ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ
Ե. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 3 (19)
ՅՈՒԼԻՍ 2005
ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ե. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 3 (19)

ՅՈՒԼԻՍ 2005

ԳԱՀԻՐԷ

ՀԱՆԷՆՏԷ ԱՍՏԻԿԻ ՁԵՌԱԳԻՐՆԵՐԷՆ

Բուն անունով Ասատուր Համամճեան (Կ. Պոլիս, 1846 - Կ. Պոլիս, 1912), երաժշտական աշխարհին մէջ ան ծանօթ է Հանէնտէ Աստիկ, Աստիկ էֆէնտի եւ Աստիկ Աղա անուններով:

Երգիչ (հանէնտէ), երաժշտահան, ան կը հանդիսանայ օսմանեան երաժշտութեան կարեւոր դէմքերէն մէկը: Աւագ ժամանակակիցը եւ ուսուցիչը աւելի հռչակաւոր Թաթէոս Էֆէնտիին (1858-1913), ան թէեւ չունի վերջինին նորարարական միտումները, մեղեդիական հարստութիւնը եւ քնարական զգացականութիւնը, բայց իր *շարքը*ները նոյնքան հրապուրիչ են եւ ինքնադրոշմ:

Արիստակէս Հիսարլեան այսպէս կը գրէ իր մասին.

«Հանէնտէ Աստիկ՝ մականուանեալն Համամճեան, որ իր բազմաթիւ հեղինակութիւններովն եւ Հայ Ձայնագրութեան մէջ ունեցած խորին հմտութեամբն արժանաւոր աշակերտներէն մին եղած էր Արիստակէս Յովհաննէսեանի: Սա՝ որ անցեալոյն մէջ մեծ համբաւ կը վայելէր իբր երգիչ, միշտ փնտռուելով արքունեաց մեծամեծներէն, որոց ներկայութեան կ'ապացուցանէր իւր փայլուն տաղանդը՝ երգելով արտադրած նորանոր եւ ախորժալուր երկասիրութիւններն, վերջերս բոլորովին քաշուած կեանք մը ունեցաւ, իր զաւկին թողլով՝ անուանի հանդիսանալ այդ ասպարէզին մէջ»[1]:

Իր որդին՝ Աստիկզատէ Պօղոս (1872-1945), եւս եղած է երգիչ ու երաժշտահան: Ըստ Հիսարլեանին, ան կը հանդիսանայ «իւր հօրն արժանաւոր զաւակը, որուն գրեթէ կը հաւասարի իբր երգիչ»[2]:

Ցարդ ոչ մէկ գիտական փորձ կատարուած է հաւաքելու եւ տպագրելու օսմանեան երաժիշտներու *շարքը*ները, *պէսթէ*ները, *փեշրեւ*ները եւ միւս սեռերը: Կատարուած փորձերը անհատական բնոյթ կը կրեն իսկ ձեռագիրները ցրուած են ամէն տեղ:

Եգիպտահայ ազգայիններէն տիար Պերճ Յովակիմեան, որ քանի մը տարի է բնակութիւն հաստատած է Լոս Անճելըս, 1999-ին ցոյց տուաւ իր քով պահուող երաժշտական ձեռագիրներ, որոնք կը բովանդակեն Աստիկի երեք, Արիֆ Պէյի մէկ, Մէ 'տուհ Էֆէնտիի մէկ, եւ երեք անյայտ հեղինակներու *շարքը*ներ:

Աստիկ կը հանդիսանայ Յովակիմեանի մօր՝ Հերմինէ Զպուքճեանին մեծհայրը (մօր կողմէն): Երբ 1925-ին Հերմինէ կը գտնուէր Փարիզ, Պոլիս բնակող իր մօրեղբայր :ն՝ Աստիկի որդի Աստիկզատէ Պօղոսէն կը խնդրէ ունենալ մեծհօրը երգերը: Հեր: նէին եղբօր՝ Գեղամին միջոցով Պօղոս կ'ուղարկէ քանի մը ձեռագիր: Փոխադրուելով Գահիրէ, Հերմինէ իր հետ կը բերէ ձեռագիրները, զորս կը ժառանգէ իր որդին՝ Պ. Յովակիմեան: Ձեռագիրներն այսօր կը պահուին Յովակիմեանի մօտ:

Ձեռագիրները հինգ հատ են: Բոլորն ալ գրուած են եւրոպական ձայնագրութեամբ, հայատառ թուրքերէն բառերով: Հինգ ձեռագիրներուն ձայնանիշերը եւ երգե-

1.-Արիստակէս քհնյ. Հիսարլեան, *Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1909*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 172:

2.-Անդ, էջ 176:

րուն բառերը գրուած են միեւնոյն ինքնագիրով:

Ա. ՁԵՌԱԳԻՐ

Թերթ՝ երկու: Գրչատեսակ՝ տուշագիր, մատիտով գծուած հնգագիծերու վրայ: Չափ՝ 13.2 x 21 սմ.:

Կը բովանդակէ երկու *շարքը*.

ա.-*Շարքը ուշաք ուսուլը աքսաք հօճա Աստիկ էֆէնտինին*, «Սէնի կէօրմէք»:

բ.-*Շարքը հիջազ*, հեղինակը անյայտ:

Բ. ՁԵՌԱԳԻՐ

Թերթ՝ երկու: Գրչատեսակ՝ կապոյտ մելան, մատիտով գծուած հնգագիծերու վրայ: Չափ՝ 12.3 x 20 սմ.:

Կը բովանդակէ մէկ *շարքը*՝ *Շարքը ուշաք ուսուլը աքսաք հօճա Աստիկ էֆէնտինին*, «Պէն աչքը մուհապէթ»:

Ձեռագիրին վերջաւորութեան կը գտնուի մակագրութիւն մը, որուն ինքնագիրը տարբեր է բուն ձեռագիրի ինքնագիրէն: Մակագրութիւնը գրուած է դժուար ընթեռնելի ձեռագիրով, որմէ կրցայ վերծանել հետեւեալը. «Մօրեղբայրդ կըսէ որ Հերմինէ եթէ ուզած ՞ գտնես ՞ որ նօթայով ՞ որը որ կը հավնիս ուզացդ պիտի բերէ»: Ասիկա Հերմինէին ուղղուած գրութիւն մըն է, ուր «մօրեղբայրդ» Աստիկզատէ Պօղոսն է: Հաւանաբար գրուած ըլլայ Գեղամին կողմէ:

Գ. ՁԵՌԱԳԻՐ

Թերթ՝ մէկ: Գրչատեսակ՝ տուշագիր: Չափ՝ 17.3 x 26.3 սմ.:

Կը բովանդակէ երկու *շարքը*.

ա.-*Շարքը քարչըղար ուսուլը իւրիւք սեմայի, հօճա Աստիկին*, «Վուսլաթ տիլէրիմ»:

բ.-*Շարքը քարչըղար ուսուլը թիւրք աքսաք*, «Վարքան կէօնիւլտէ»: Հեղինակ նշուած չէ, բայց ըստ Յովսէփ Էպէեանի երգարանին՝ ան կը պատկանի Արիֆ պէյին[3]:

Դ. ՁԵՌԱԳԻՐ

Թերթ՝ երկու: Գրչատեսակ՝ տուշագիր. երկրորդ երգին բառերը նախ գրուած են մատիտով յետոյ ամրացուած են սեւ մելանով: Չափ՝ 19.7 x 27.2 սմ.:

Կը բովանդակէ երկու *շարքը*, երկուքն ալ անվերնագիր եւ առանց հեղինակի.

ա.-«Տիլիմինիմ օլմաք»: Ըստ Էպէեանի երգարանին, անոր խորագիրն է՝ *Շարքը հիճազքեար քիւրտի ճուճինա* իսկ հեղինակը՝ Մէմտուհ էֆ.[4]:

բ.-«Ղարամաք եասիյտի»:

Ե. ՁԵՌԱԳԻՐ

Թերթ՝ երկու: Գրչատեսակ՝ սեւ մելան, կապոյտ մատիտով գծուած հնգագիծե-

---

3.-Մուսիքի Յովսէփ Գ. Էպէեան, *Նիչէի տիլ եախօտ նէվ ուսուլ շարգը մէճմուասը*, Պոլիս, 1908, էջ 180:

4.-Անդ, էջ 164:

րու վրայ: Չափ՝ 13 x 19.9 սմ.:

Կը բովանդակէ մէկ *շարքը*, հեղինակը անյայտ՝ *Շարքը հիւզամ*, «Աքշամ օլտու»:

Ձեռագիրի վերջաւորութեան Պօղոս Համամճեան մատիտով աւելցուցած է հետեւեալ մակագրութիւնը.

«քուլլի սէնէ վընթա թայիպ [թուրքերէն՝ Շատ տարիներու]

սիրելի գա[ւ]կըներս խավակա ղուկաս սըթտի հերմինէ:

[ճ]եղի միշտ աղ[օ]թող

պօղոս աստիկ համամճեան»:

Պերճ Յովակիմեան կ'ենթադրէ՝ թէ հինգ ձեռագիրներն ալ գրուած են ուղղակիօրէն Աստիկին կողմէ: Բայց Դ. ձեռագիրի Պօղոսի մակագրութեան ինքնագիրին նմանութիւնը միւս ձեռագիրներուն ենթադրել կու տայ՝ որ ձեռագիրները ընդօրինակուած են Պօղոսին կողմէ:

Ինչ որ ալ ըլլայ պարագան, կարեւորն այն է՝ որ անոնք գրուած են առ նուազն բուն հեղինակին մօտ գտնուող անձի մը կողմէ, բան մը՝ որ այս ձեռագիրներուն կու տայ պատմական կարեւորութիւն: Յայտնի է՝ որ արեւելեան երաժշտութիւնը հիմնականապէս բանաւոր աւանդութեամբ փոխանցուող արուեստ մըն է, ուր մեծ դեր կը խաղայ երգողին կամ նուագողին յանկարծաբանութիւնը (improvisation): Հետեւաբար, այս ձեռագիրները կրնան բացայայտել երգերուն հին չերտերը, նկատի ունենալով՝ որ միաժամանակ հին չերտերուն բացայայտումը գեղարուեստականօրէն չի բացասեր աւելի նոր շրջաններու ներմուծութիւններն ու փոփոխութիւնները, քանի որ արեւելեան արուեստին գեղեցկութիւնը իր մշտական նորոգութեան եւ սերունդէ սերունդ ենթարկուող անվերջանալի թարմացումին մէջն է: Բանաւոր աւանդութիւնը երբեք տառացիօրէն չի կրներ ինքզինք:

Աստիկի յօրինումները, բնականաբար, շատ աւելի են քան վերոյիշեալ ձեռագիրներուն մէջ տեղ գտածները:

Յովսէփ Էպէեան, *Նիշէի տիլ* երգարանին մէջ[5]՝ որ կը բովանդակէ օսմանեան երաժիշտներու յօրինած *Շարքը*ներու բառերը հայատառ թուրքերէն (առանց երաժշտութեան), կը հրատարակէ Հանէնտէ Աստիկին 13 *Շարքը*ները.

1.-*Շարքը աճէմ աշրան չիֆթ սօֆեան*, «Հիւսնի կիւզէլ» (էջ 54-55):

2.-*Շարքը հիւսէյնի ճուռճինա*, «Կէչտի օ գէվգ», (էջ 94):

3.-*Շարքը հիճազքեար քիւրտի ճուռճինա*, «Չէշմի մէսթին» (էջ 159-160):

4.-*Շարքը հիճազքեար քիւրտի ճուռճինա*, «Հանչէրի էպրուսը» (էջ 163):

5.-*Շարքը կարչըղար աքսաք*, «էյ փէլէք պարի պրաք» (էջ 170):

6.-*Շարքը կարչըղար ճուռճինա*, «Վուսլաթ տիլէրիմ» (էջ 181):

7.-*Շարքը իւշշաք աքսաք*, «Պէն աչքը մուհապպէթ» (էջ 210):

8.-*Շարքը իւշշաք աքսաք*, «էյ ճազիպի վիճտան» (էջ 228):

9.-*Շարքը իւշշաք աքսաք*, «Զալըն աման» (էջ 244):

10.-*Շարքը հիճազ աքսաք*, «Զիւլֆինէ տիլ պէսթէլէր» (էջ 254):

11.-*Շարքը հիճազ աքսաք*, «Չէշմի մաղմուրըն» (էջ 260):

12.-*Շարքը իւշշագ ուսուլ ագսագ*, «Սէնի կէօրմէք» ([Յաւելուած] էջ 13):

13.-*Շարքը իւշշագ ուսուլ ագսագ*, «Կալմա գըյմէթտարը» ([Յաւելուած] էջ 13):

5.-Անդ:

Աստիկին գործերը տեղ գտած են Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ բազմաթիւ ձեռագիր ժողովածուներու մէջ, որոնք կը բովանդակեն օսմանեան երաժիշտներու յօրինումներ:

Անոնցմէ մաս մը ապաստան գտած է Երեւանի Մաշտոց Մատենադարանի Հայերէն Նորագոյն Ձեռագիրներու ժողովածուներու մէջ: Ահաւասիկ այստեղ գտնուող Աստիկի գործերը.

Դիւան թիւ 203

ա.-*Աղըչ թագսիմի մագամը սուզիտիլ Աստիկ Համամճեան*, էջ 20-23:

բ.-*Շարքը խիչազ, աքսաք, տէյիչմէսի ճուճինա Աստիկ աղանըն*, «Տիւչինիպ միհնէթի կայրը», էջ 39-41:

Դիւան թիւ 204

Շարքը խիչաք Աստիկ էֆ. ագսագ, «էյ ճազիպի վիճտան», էջ 41ա-42:

Դիւան թիւ 207

Շարքը հիճազքեար քիւրտիւ ճուրճինա, Աստիկ, «Հանչէրի էպրուսու», էջ 4ա-5ա:

Դիւան թիւ 211

Նագըչ աղըր սէմայի հիճազքեար քիւրտիւ, Աստիկ, «Կէօրիւպ բիսթանլէրեն», էջ 23-23ա:

Դիւան թիւ 213

ա.-*Մուհայյէր քիւրտիւ բէչրէվի, տէվրիքէպիր, Աստիկ էֆ.*, էջ 15:

բ.-*Մուհայյէր քիւրտիւ Սազ Սէմայի Աստիկ էֆ.*, էջ 17:

Դիւան թիւ 214

Շարքը հիճազ աղըր ագսագ Աստիկ աղա, «Զէչմի մէսթին», էջ 41ա-42:

Դիւան թիւ 215

ա.-*Շարքը կարճահար, ուս. իւրիւք սէմայի (Աստիկ)*, «Վուսլաթ տիլէրիմ», էջ 41ա-42:

բ.-*Շարքը կարճահար. իւրիւկ սէմայի (Աստիկ)*, «Վուսլաթ տիլէրիմ», էջ 66ա-67:

Աստիկին *չարքըները* տեղ գտած են նաեւ Արմաշի Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ նոթագրուած երկու ձեռագիր ժողովածուներու մէջ:

Անոնցմէ մէկը նոթագրուած է Յակոբոս Այվազեանի ձեռագիրով կազմուած ժողովածուի մը մէջ, որ գրուած է 1895-ին առեններր: Ժողովածուն խորագրուած է *Oriental Sharky*: Ձեռագիրը կը գտնուի Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Յ. Այվազեանի դիւանին մէջ, թիւ 6: Աստիկէն կը բովանդակէ երկու երգ.

1.-*Շարքը հիճազքեար. հինտի. Աստիկին*, «Տէրտէ սօզան», էջ 5-6:

2.-*Շարքը գարչըղար. ճուրճինա. Աստիկ աղանըն*, «Պիքէ սիպի», էջ 14-15:

Երկրորդը նոթագրուած է 1900-ին ատեններր: Ան ժամանակին Արմաշի մէջ եղած է Ռուբէն Յակոբեանի սեփականութիւնը իսկ այժմ կը գտնուի գերմանական անձնական հաւաքածոյի մը մէջ: Անոր փաքսիմիլ (facsimile) տպագրութիւնը լոյս ընծայուած է 2000-ին Շթութկարտի մէջ, Ռալֆ Եակէրի նախաբանով եւ ծանօթագրութեամբ[6]: Այստեղ կը գտնուին Աստիկէն հետեւեալ չորս երգերը.

1.-*Շարքը կարչըղար. աղըր ագսագ (Աստիկ աղանըն)*, «էյ փէյէք պարի պըրագ», էջ 13-14:

2.-*Շարքը հիճազ. ուսուլը ագսագ*, «Զէչմի մաղմուրըն», էջ 39-40:

3.-*Շարքը հիճազ. ուսուլը ագսագ Աստիկ աղանըն*, «Ազատէի սէյր իքէն», էջ 42-43:

4.-*Շարքը խիչչազ. ուսուլը ագսագ. Աստիկ աղանըն*, «Պէն աչգը մուհապէթ» (էջ 95-96):

5.-*Շարքը խիչչազ. ուսուլը ագսագ. պէսթէ վէ կիւփթէ. Աստիկ աղանըն*, «Տիւչիւնիւպ միհնէթի կայըը», էջ 104-106:

Ձեռագիրին մէջ չէ յիշատակուած «Զէչմի մաղմուրըն»-ի հեղինակը, բայց խմբագիրը՝ Ռալֆ Եակէր զայն կը վերագրէ Աստիկին[7]: Էպէեան եւս վերոյիշեալ ժողովածուին մէջ զայն վերագրած էր Աստիկին:

Տպագիր ձայնագրեալ ժողովածուներու մէջ (եւրոպական նոթագրութեամբ) կարելի է գտնել *մուհայէր քիւրտ փեչրեւը*, ինչպէս՝ Ապտ էլ-Մոնէյմ Արաֆայի եւ Սաֆար Ալիի ուտի ձեռնարկին[8] կամ էլ-Հայթամիի եգիպտական գործիքային երաժշտութեան ժողովածուին մէջ[9]:

Կը նշանակէ՝ թէ Աստիկ Համամճեանի հեղինակութեան գլխաւոր մասը կը կազմեն *Շարքը*ները իսկ գործիքային բնագաւառէն տարածում գտած է *մուհայէր քիւրտ փեչրեւը*:

Ստորեւ՝ Աստիկին գործերը ըստ Յովակիմեանի ձեռագիրներուն: Գրուած են եւրոպական ձայնագրութեամբ: Քառորդ աստիճան ցած ձայնանիշերուն համար նշումներ չկան: Պահպանած եմ ձեռագիրներուն բնագրային գրելաձեւը:

Ա. ՁԵՌԱԳԻՐ

ՇԱՐՔԸ ՈՒՇԱՔ ՈՒՍՈՒԼԸ ԱՔՍԱՔ

ՀՕՃԱ ԱՍՏԻԿ ԷՖԷՆՏԻՆԻՆ



6.-*Die Musikhandschrift des Ruben Hagopiyan aus Armas* [*գերմաներէն*՝ Ռուբէն Յակոբեանի ձեռագիրը Արմաշէն], փաքսիմիլ, գնահատութիւն եւ փաստագրութիւն Ռալֆ Մ. Եակէրի [Ralf M. Jäger] խմբագրութեամբ, Franz Steiner Verlag, Շթութկարտ, 2000. գիրքը լոյս ընծայուած է խտասալիկի ձեւով: Գիրքին մասին աւելի մանրամասն *տե՛ս Մրճեռնակ*, էջ 63-80:

7.-Անդ, էջ 14:

8.-Ապտ էլ-Մոնէյմ Արաֆա եւ Սաֆար Ալի, *Տերասաթ էլ-ուտ* [*արաբերէն*՝ Ուտի ուսուցում], Ե. հրատ., Գահիրէ, 1974, էջ 81-82:

9.-էլ-Հայթամի [El-Hïtami], *Classical Instrumental Music of Egypt*, [*անգլերէն*՝ Եգիպտոսի դասական գործիքային երաժշտութիւն], մաս է., Քիւրտ ձայնեղանակային խումբ, The American University in Cairo Press, 1983, էջ K:I-2.a.:

բու - շէն օ-լու-խօր տի - - - տէ-յէ-
-րիմ սէ-նի միւ - քին ի-սէ
հէր կիւն կէօ-րէ-պի - մէք տի-յէ-
-րիմ -րիմ պի-լի-րիմ մա - -
- - նին օլ - սուզ - - եա զա-չար - սըն
կիւ-զէ-լիմ ու-զագ օլ - սան
կի-նէ պէն սէվ-տի-կի - մի
չօք սէ-վէ-րիմ

Պերճ Յովակիմեանի Բ. ձեռագիրին բովանդակած *Շարքըն* ձայնագրուած է նաեւ Ռուբէն Յակոբեանի ժողովածուին մէջ[10]: Նախ, առաջինին մէջ ընդունուած չափական միաւորը կրնակի մեծ է երկրորդէն, այսինքն, առաջինին քառորդը հաւասար է երկրորդի ութերորդականին: Ասիկա բնական երեւոյթ մըն է արեւելեան երաժշտութեան ձայնագրութիւններուն մէջ: Տարբերութիւններ կան կշռութային նրբերանգաւորումներուն առումով: Առաջինին մէջ չկայ ♫ կամ ♫, այլ բոլորը հաւասար են՝ ♫ կամ ♫ իսկ երկրորդին մէջ ♫ եւ ♫ բաւական ազդեցիկ են: Առաջինին մէջ բոլորովին կը բացակային նախահարուկները (acciaccaturas), մինչ երկրորդը բազմիցս

10.- *Die Musikhandschrift des Ruben Hagopiyan aus Armas*, էջ 95-96:

նրբերանգուած է անոնցմով: Բայց գլխաւոր տարբերութիւնը առաջինին մէջ բանաստեղծական տողերը կապող գործիքային կամրջակներուն գոյութիւնն է, որոնք երկրորդին մէջ՝ ինչպէս յաճախ ընդունուած է, չեն ձայնագրուած, այլ փոխարէնը նշանակուած են ձայնահատեր (rests):

Ահաւասիկ Յովակիմեանին ձեռագիրը.

Բ. ՁԵՌԱԳԻՐ

ՇԱՐՔԸ ՈՒՇԱՔ ՈՒՍՈՒԼԸ ԱՔՍԱՔ
ՀՕՃԱ ԱՍՏԻԿ ԷՖԷՆՏԻՆԻՆ



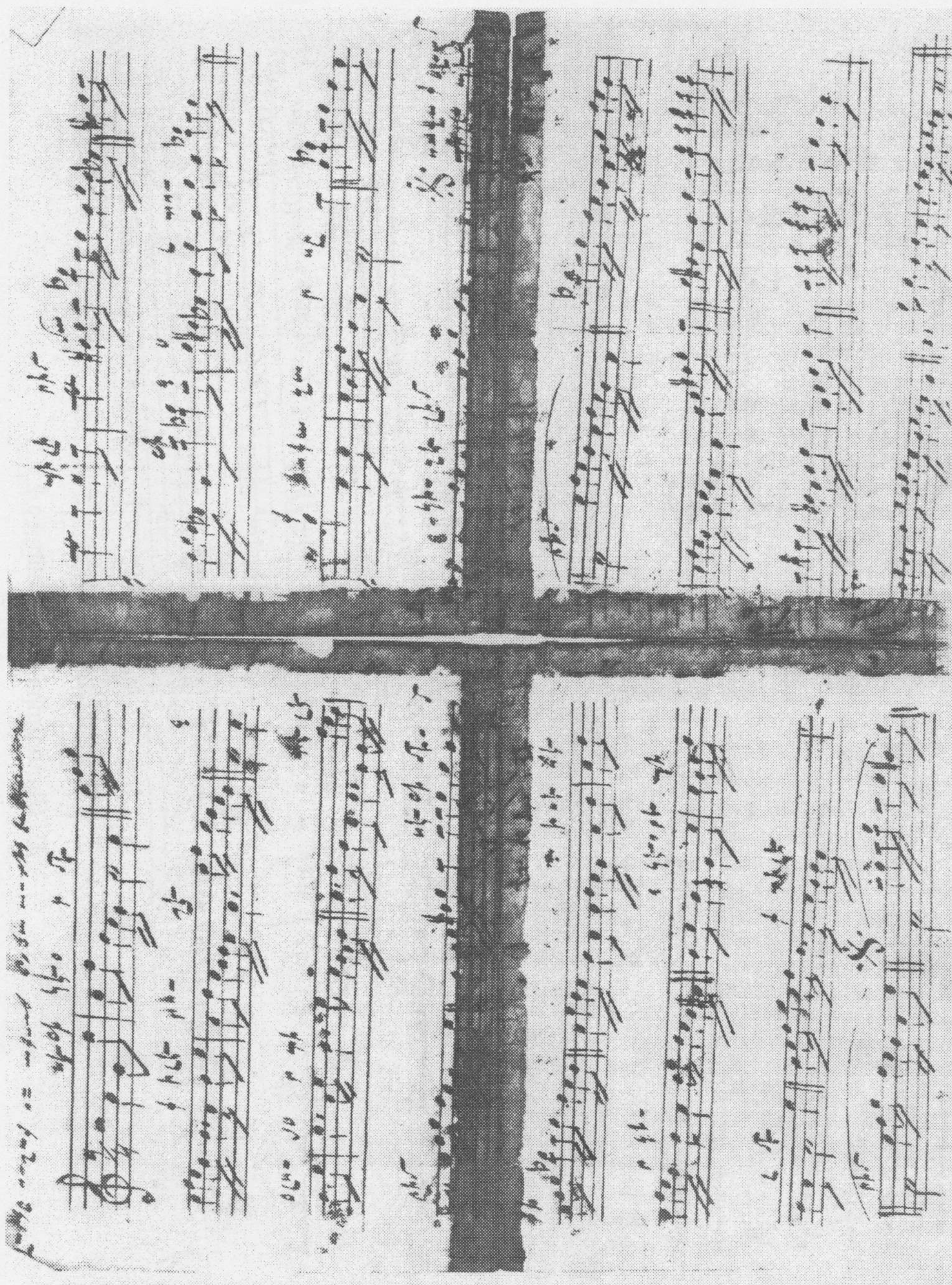
Գ. ձեռագիրի *Շարքը*ն կը գտնուի նաեւ Մատենադարանի թիւ 215-ին մէջ (թիւ 215-ի երկու ձայնագրութիւնները միանման են), որոնց միջեւ եւս կան տարբերակային բնոյթի զանազանութիւններ: Ահաւասիկ Գ. ձեռագիրը.

Գ. ՁԵՌԱԳԻՐ
ՇԱՐՔԸ ՔԱՐՁՂԱՐ ՈՒՍՈՒԼԸ ԻՒՐԻՒՔ ՍԷՄԱՅԻ
ՀՕՃԱ ԱՍՏԻԿԻՆ

Վուս-լաթ տի-լէ-րիմ բա - րի-մէ հին - րան-տան օ-սան - տըմ հին -
-րան-տան օ-սան - տըմ հէր-շամ ու սէ-հէր ահ ի-լէ էֆ - կան-տան օ-սան -
-տըմ հէր-շամ ու սէ-հէր ահ ի-լէ էֆ-կան - տան օ-սան - տըմ
ֆալ-մա-տը ֆի-րա - ֆա մէ-նալ հէր խան-տան օ-սան - տըմ հէր - խան-տան օ-սան -
-տըմ չիւն ղէր-րէ վէ-ֆա պուլ-մա-տըմ իհ - վան-տան օ-սան - տըմ
հէր խիւ-ղէ կիւ-լէն տօսթ կի-պի տիւշ - ման - տան օ-սան - տըմ

Աստիկին ներդրումը օսմանեան արեւելեան երաժշտութեան բնագաւառին մէջ նշանակալի է: Մեղեդիակերտումի բնատուր ձիրքով օժտուած, ան իր արժանաւոր տեղը գրաւած է օսմանեան երաժշտութեան մասնաւորապէս երգային արուեստի մարզէն ներս: Իր կեանքն ու գործը արժանի են լուրջ հետազօտութեան:

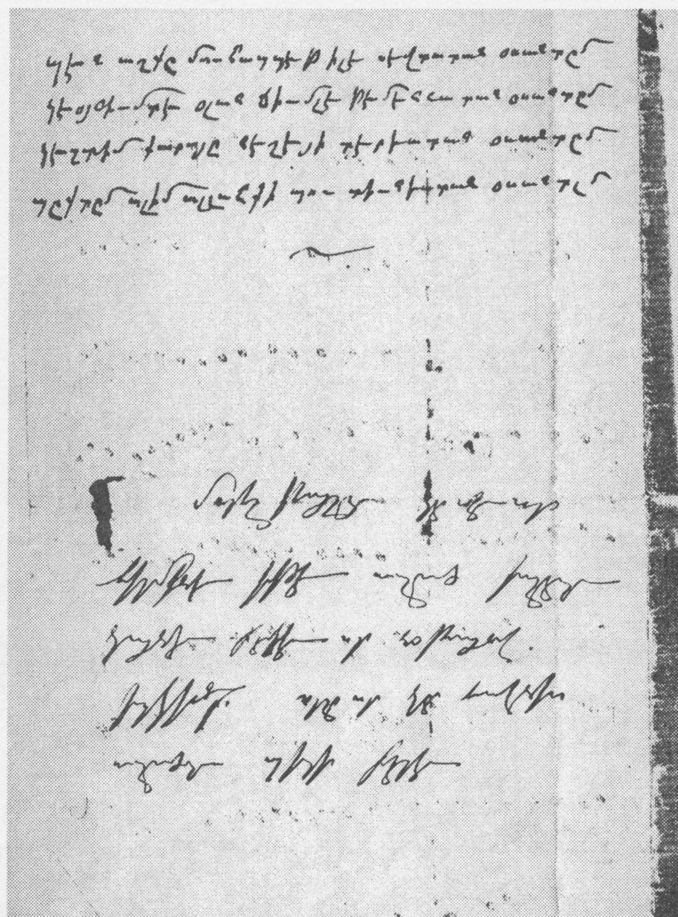
ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ



Ա. Ձեռագիրին պատճենը, էջ 1

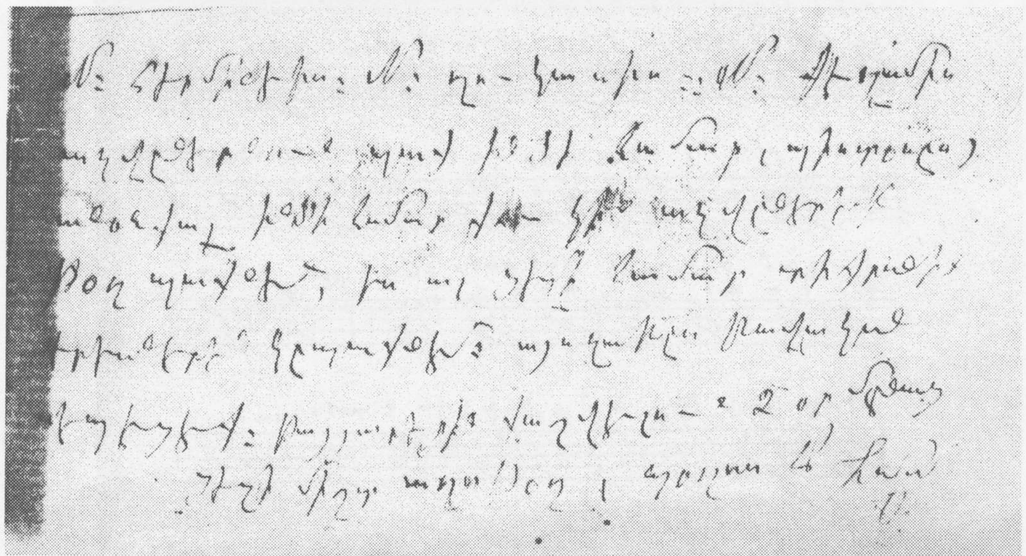
Ա. Ձեռագրից պատճենը, էջ 2

Բ. Ձեռագիրին պատճենը, էջ 1



Բ. Ձեռագիրին պատճենը, էջ 2

Գ. Ձեռագիրին պատճենը, էջ 1



Ե. Ձեռագիրին պատճենը, հատուած էջ 3-էն
Պօղոս Համամճեանի մակագրութիւնը

ՍԿԱՒԱՌԱԿՆԵՐՈՒ ԵՒ ԽՏԱՍԱԼԻԿՆԵՐՈՒ ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

(Սկիզբը՝ *Ծիծեռնակ*, Թիւ 16 եւ 18)

ԹԱՒՋՈՒԹԱԿԻ ՔՈՆՉԵՐԹՕ (1946)

Արամ Խաչատրեան յաճախ կը յիշատակուի իբրեւ ռուս երաժշտահան: Ասիկա ամենեւին սխալ է: Իր գրեթէ բոլոր ստեղծագործութիւնները կը վկայեն իր հայկական ծագումը: Արդարեւ, ան նոյնքան հայկական ազգային երաժշտահան է՝ որքան Մանուէլ տը Ֆալլան սպանիական էր:

Ծնած է Թիֆլիս 1903-ին, բայց իր կեանքի առաջին տասնինը տարիներուն ստացած է երաժշտական ոչ մէկ ուսում: Ճիշդ է, դպրոցական փողային նուագախումբին մէջ ան լսողութեամբ կը նուագէր թուպայի չատ պարզ բամբի [bass] նուագամասերը, բայց ոչ ոք իրեն բացատրած էր երաժշտական նոթագրութեան խորհուրդները:

Արդարեւ, տասնինը տարեկանին կը մեկնի Մոսկուա՝ երաժշտական ասպարէզի համար պատշաճ կրթութիւն ստանալու նպատակով: Իր միակ որակաւորումներն էին հայկական ֆոլքլորիք երաժշտութեան հանդէպ կրած սէրը եւ հաստատուն ներքին համոզուածութիւն մը՝ որ ինք ծնած է դառնալու համար երաժիշտ, ուրիշ հարց՝ թէ տակաւին չէ որոշած ինչ տեսակ երաժիշտ: Ասիկա համարձակ քայլ մըն էր՝ առաւել եւս քանի որ իրեն համար ռուսերէնը օտար լեզու մըն էր, բայց որ լիապէս պիտի արդարացուէր: Կ'ընդունուի Գնեսին Երաժշտական Դպրոցը, ուր նախ երեք տարի կ'ուսանի թաւջութակ եւ ապա՝ յօրինողութիւն: Թէեւ գրեթէ անմիջապէս կը սկսի ստեղծագործել, ան գրեթէ երեսուն տարեկան էր երբ կ'արտադրէ իր առաջին նշանակալի գործը՝ Եռանուագ ջութակի, քլարինէթի եւ դաշնակի համար, որ իր անունը կը հռչակէ Խորհրդային Միութենէն դուրս: Ասիկա ուշ սկիզբ մըն էր, եւ կը հակադրուի Խաչատրեանի գործընկերոջ Շոսթաքովիչին հետ, որ տասնինը տարեկանին արդէն լիապէս փորձառու երաժշտահան մըն էր:

Փոքրակտաւ ստեղծագործութիւններու մէջ Խաչատրեան կը նուաճէ նշանակալի յաջողութիւն: Իր *Գայեանէ* թատերապարէն զանազան պարեր դարձած են ժողովրդական նախասիրութիւններ ողջ աշխարհին մէջ, թատերապար մը՝ զոր երաժշտահանը կը համարէ իր ամենէն աւելի հայկական ստեղծագործութիւնը: Բայց, առ նուազն Արեւմտեան Եւրոպայի մէջ, իր մեծակտաւ ստեղծագործութիւններէն միայն քանի մը հատը կը լսուին, որոնցմէ առաւել ժողովրդականներն են Դաշնակի Քոնչերթոն (1936) եւ Ջութակի Քոնչերթոն (1940): Հաւանաբար այս երեւոյթը անխուսափելի է, քանզի Խաչատրեան բնազդով հագններգապաչտ [rhapsodist] մըն է եւ հետեւաբար իր տաղանդը աւելի կը պատշաճի քոնչերթոյի մը կողմէ թոյլատրուած ձեւական ազատութեան քան համանուագի մը պահանջած համեմատաբար խիստ կառուցուածքային յատակագիծին: Իր Երկրորդ Համանուագը, օրինակ, առատ է թարմ գաղափարներով, բայց անոր տրամաբանութեան ուժը տկարացած է չափէն աւելի կրկնութեամբ եւ ձեւական երկարաբանութեամբ, յատկապէս վերջին շարժումին մէջ:

Տարբեր հանգամանքներ պատճառ հանդիսացած են՝ որ Թաւջութակի Քոնչեր-

թոն ցարդ արժանացած չըլլայ Դաշնակի եւ Ջութակի Քոնչերթոններու ճանաչումին: Նախ եւ առաջ ան յօրինուած է 1946-ին, հետեւաբար միւսներէն աւելի քիչ ժամանակ ունեցած է հռչակ վաստակելու: Երկրորդ, ընդհանրապէս դաշնակի եւ ջութակի քոնչերթոնները շատ աւելի կը կատարուին քան թաւջութակինները, իսկ երբ կը կատարուին, քանէն տասնինը պարագաներուն կ'ընտրուին կամ Տվորժաքի, Էլկարի եւ կամ կասկածելի վաւերականութեամբ Հայտընի Քոնչերթոնները:

Ակնյայտօրէն դժուար է լաւ թաւջութակի քոնչերթօ մը յօրինելը: Հաւասարակշռութեան հարցերը մեծ են եւ գրեթէ անխուսափելիօրէն պատճառ կը հանդիսանան որ ստեղծագործութեան մեծ մասին մէջ մենակատարին նուագամասը սահմանափակուի բարձր եւ ամենաթափանցող լարային հնչողութեան մէջ: Թերեւս անխուսափելի էր՝ որ Խաչատրեան դիմէր այս սեռին, քանզի ոչ միայն ան նուաճած էր մեծ յաջողութիւն իր երկու նախորդ քոնչերթոններով, այլ երեք տարի սորված ըլլալով նուագարանը՝ գերազանցօրէն իրազեկ էր անոր հնարաւորութիւններուն: Զարմանալիօրէն, ան լիապէս չ'օգտուիր նուագարանին այս հնարաւորութիւններէն: Կ'անտեսէ pizzicato-ն, իսկ բացի առաջին շարժումի քատենցայէն՝ մինչեւ վերջին էջերը չկայ ոչ մէկ կրկնակի խափանով [double stop] հատուած: Եռակի եւ քառակի խափանները եւս գործածուած են խիստ խնայողաբար: Բայց ասիկա վիրթիուոզական գործ մըն է, փայլուն ելեւէջային գրութեամբ լեցուն: Երաժշտահանը նաեւ չի խուսափիր ամենազիլ բարձրութիւններէն: Վերջին շարժումին մէջ, ան մենակատարին կը տանի մինչեւ *սոլ*ի բանալիով հնգագիծին վերը գտնուող բարձր *մի*ն:

Քոնչերթոն անմիջական է եւ ուղղակիօրէն գրաւիչ: Հետեւաբար, զայն գնահատելու համար աւելորդ է դիմել ձեւական վերլուծութեան: Բայց, միաժամանակ, արժէ մատնանշել՝ թէ այնտեղ կը գտնուի հրաշալի հիմնանիւթային [thematic] յարաբերութիւն առաջին եւ վերջին շարժումներուն միջեւ եւ թէ ողջ քոնչերթոն խիստ տիպական է իր ստեղծագործողին: Ոչ ոքէ կրնայ վրիպիլ ստեղծագործութեան հայկական երանգը, յատկապէս առաջին շարժումի երկրորդ մասին եւ դանդաղ շարժումին մէջ:

Մալքոլմ Ռայմընթ, 1958 [Malcolm Rayment]

Բովանդակութիւն՝ Թաւջութակի Քոնչերթօ (+ Պրուխ, *Kol nidrei*)

Կատարողներ՝ Անտրէ Նաւառա (André Navarra) (թաւջութակ), Քոլոնի Նուագահանդէսներու Ընկերութեան Նուագախումբ (Orchestre de l'association des concerts Colonne), Փիէռ Տերվօ (Pierre Dervaux) (նուագավար)

Ձեւ՝ Սկաւառակ

Ընկերութիւն՝ Parlophone PMC 1050, (C) 1958 (Մեծն Բրիտանիա)

———

Խաչատրեան թաւջութակ նուագել կը սորվի ուսանողական շրջանին եւ բնատուր կերպով կը յօրինէ նուագարանին համար: Թաւջութակի Քոնչերթոն կը պատկանի տասնամեակի մը՝ երբ արտադրած էր նաեւ Ջութակի Քոնչերթոն եւ *Գայեանէ* թատերապարը իր հռչակաւոր «Սուրերով պար»-ով: Թատերապարին նման, Քոնչերթոն կ'արտացոլէ իր հայրենիքին՝ Հայաստանին փոլքլորիք ոճը: Արդարեւ, Շոսթաքովիչ անգամ մը գրած է՝ թէ Խաչատրեանի «երաժշտութեան փոլքլորիք լեզուն ակնյայտ է բոլոր ստեղծագործութիւններուն մէջ»: Նուագախումբը կը սկսի ուժեղ յայ-

տարարութեամբ *մի մեծալարի* (գլխաւոր ձայնակայք [tonality]) մէջ, որ կ'առաջնորդէ դէպի մենակատարի բարձր թենոր ձայնամասին մէջ ծաւալուող կամարակերպ Հիմնանիւթին [theme]: Վերջինս կը բովանդակէ կրկնուող երեք ձայնանիշով ենթադասոյթ մը՝ որ կը տարածուի ողջ ստեղծագործութեան տեւողութեան: Ոլորապտոյտ եւ մռայլ գոյնով երկրորդ մեղեդին (Meno mosso) նկարագիրով տարերկրայինօրէն [exotically] Հայկական է, որ ճանապարհ կը Հարթէ թաւջութակի աշխոյժ տասնվեցերորդականներուն եւ փայլուն ու Հզօր վերջնական բարձրակէտին: Մենանուագ քատենցան կը տանի դէպի խտացուած կրկնութիւնը եւ փայլուն վերջաբանը [coda] (որ կը սկսի pizzicato լարայիններով)՝ Հիմնուած երկրորդ Հիմնանիւթին վրայ: Դանդաղ շարժումը տեսակ մը գիշերերգային երգ մըն է, ուր կը գծագրուի Հսկայ բարձրակէտ մը, որ առանց դադարի կ'առաջնորդէ դէպի վառ, պարանման վերջամասը [finale]՝ երգային միջին մասով (Moderato con moto): Վերջամասը մենակատարին կը պարգեւէ վիրթիւոզականութեան ընդարձակ առիթ:

Քրիսթոֆըր Հիտինկթըն, 1987 [Christopher Headington]

Բովանդակութիւն՝ Թաւջութակի Քոնչերթօ (+ Քապալեւսքի, Թաւջութակի Քոնչերթօ. Կլազունով, *Աշունի երգ*)

Կատարողներ՝ Ռաֆայէլ Ուալֆիշ (Raphael Wallfisch) (թաւջութակ), Լոնտոնի Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբ (London Philharmonic Orchestra), Պրայտըն Թոմսըն (Bryden Thomson) (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Chandos CHAN 8579, (P) 1988 (C) 1988 (Անգլիա)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ Մայիս 1987, St. Jude's Church, Լոնտոն

Երբ տասնինը տարեկանին Արամ Խաչատրեան կը սկսէր իր երաժշտական կրթութիւնը, գլխաւոր նպատակը ոչ թէ յօրինողութիւնն էր, այլ՝ թաւջութակաՀարութիւնը: Եւ երբ 1946-ին կը յօրինէր *մի փոքրալար* [E minor] Թաւջութակի Քոնչերթօն, կ'իրականացնէր երկար ժամանակ փայփայած ցանկութիւն մը:

Քոնչերթօն նուիրուած է Սվիաթոսլաւ Քնուշեւիցքիին, որ 1946 Հոկտեմբեր 30-ին կու տայ անոր առաջին կատարումը, ԽՍՀՄ Պետական Համանուագային Նուագախումբին Հետ, նուագավարութեամբ Ալեքսանդր Կաուքի:

Խաչատրեանի երաժշտական լեզուն անսխալական է: Գլխաւոր յատկանիշը ազգային գոյնն է՝ որ սովորաբար կը նկարագրուի իբրեւ Հայկական: Աւելի պատշաճ պիտի ըլլար ըսել «կովկասեան», քանի որ այնտեղ կարելի է գտնել նաեւ ազերական եւ յատկապէս վրացական ծագումով տարրեր: Ասոր պատճառը մասամբ կրնայ ըլլալ այն, որ Խաչատրեան՝ ըլլալով Հանդերձ Հայ մը, ծնած եւ մեծցած է Վրաստանի մայրաքաղաք Թիֆլիսի մէջ: Ան երբեք չէ ապրած իր Հայրենիքին մէջ, թէեւ քանի մը տարի աշխատելով Մոսկուայի Հայկական Մշակոյթի Տան մէջ սերտօրէն առնչուած է Հայկական մշակոյթին Հետ:

Խաչատրեանի ազգային գոյնը կը բաղկանայ ոչ միայն Հարուստ լուսապատկերէ՝ որուն արմատները կը գտնուին կովկասեան ֆոլքլորիք նուագարաններու Հնչողական Հարստութեան մէջ: Այլ իր մեղեդիները եւս կը կրեն Հայրենիքին յատակ

դրոշմը՝ մասամբ «արեւելեան» մեծացուած ձայնամիջոցներու իրենց օգտագործումով, եւ մասամբ հիմնանիւթերը գործադրելու երաժշտահանի կերպով՝ ուր անոնք կը մասնատուին իրենց ենթադասութային [motivic] տարրերուն, որոնք յաճախ կը կրկնուին յամառօրէն: Այս դրոշմը շատ աւելի ակնյայտ է Թաւջութակի Քոնչերթոյի վերջամասին [finale] մէջ: Այս շարժումին գլխաւոր հիմնանիւթը, արդարեւ, կը յարաբերի առաջին շարժումի մեղեդիական նիւթին հետ, աւելի ստոյգ՝ արեւելեան հնչողութեամբ երկրորդ հիմնանիւթին: «Կովկասեան» ամենաբնորոշ առանձնայատկութիւնը հաւանաբար կը ներկայացնէ երկրորդ շարժումի երկարաձիգ հիմնանիւթը, որուն քնարական գեղեցկութիւնը կը յիշեցնէ կովկասեան փողային նուագարանի՝ դուդուկի քնքոյշ հնչողութիւնը:

Եուլիուս Վենտէր, 1995 [Julius Wender]

Բովանդակութիւն՝ Թաւջութակի Քոնչերթօ (+ Քապալեւսքի, Թաւջութակի Քոնչերթօ. Ռախմանինով, *Վոքալիզ*)

Կատարողներ՝ Մաց Լիտսթրէօմ (Mats Lidström) (թաւջութակ), Կոթենպուրկի Համանուագային Նուագախումբ (Gothenburg Symphony Orchestra), Վլատիմիր Աշքենազի (Vladimir Ashkenazy) (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Bis CD-719 (C) (P) 1995 (Աւստրիա)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ 19 Յունուար 1995, Gothenburg Concert Hall, Շուէտ

———

Արամ Խաչատրեան (1903-1978) Թաւջութակի Քոնչերթոն կը յօրինէ խորհրդային երաժշտահաններու ընկերութեան պատկանող Իվանովոյի տան մէջ, 1946-ի ամրան: Ինչպէս իր կենսագիր Ֆրիտպերթ Շթրեպլէր կը մատնանշէ՝ ստեղծագործութիւնը կ'արձագանգէ պատերազմի ժամանակաշրջանին ծանր փորձառութիւնները, յատկապէս առաջին երկու շարժումներուն մէջ: Շթրեպլէր իբրեւ ապացոյց կը վկայակոչէ փոքր երկեակներուն ընդարձակ գործածութիւնը եւ ստեղծագործութեան ամենասկիզբը գտնուող մահերգանման ենթադասոյթը *մի* ձայնառութեան վրայ: Թաւջութակին կողմէ վաւերացուած *մի փոքրալար* [E minor] գլխաւոր հիմնանիւթէն [theme] ետք, երկրորդ հիմնանիւթն է՝ որ յստակօրէն կը կրէ երաժշտահանին սեփական անհատականութեան դրոշմը: Խաչատրեան ինքը մեզի կը պատմէ՝ թէ ինչպէս մեծցած է Վրաստանի մայրաքաղաք Թիֆլիսի մէջ եւ սնուած Հայաստանի եւ Ատրպէճանի ֆոլքլորիք երգերով՝ զորս իր մայրը կը սորվեցնէր իրեն: Այնտեղ, հին քաղաքի նրբանցքներուն եւ բակերուն մէջ, ֆոլքլորիք երգերն ու պարերը կը լսուէին ամէն երեկոյ: Երկրորդ հիմնանիւթին արեւելեան հնչողութիւնը՝ իր գրեթէ յանկարծաբանական [improvisatory] բնոյթով, ուշ արձագանգն է կազմաւորուող այս սկզբնական տպաւորութիւններուն:

Թաւջութակի Քոնչերթոյին մէջ՝ ուրիշ նուագախումբի գործերու նման, Խաչատրեան հետամուտ կ'ըլլայ զանազան շարժումները միաւորել ներշաղկապուած ենթադասոյթներով: Օրինակ՝ քնարական Գիշերերգի (նշանակուած՝ Andante sostenuto) Թաւջութակի մեղեդին ըստ էութեան ազատ վերաշարադրանքն է առաջին շար-

ժումի նախաբանի սկզբնական ենթադասոյթին, իսկ առաջին շարժումի գլխաւոր հիմնանիւթը ձեւափոխուած կերպով կը վերայայտնուի եզրափակիչ շարժումին մէջ:

Քոնչերթոն առաջին անգամ կը կատարուի իր յօրինումէն ընդամէնը քանի մը շաբաթ ետք՝ Նոյեմբեր 1946-ին, Մոսկուայի Երաժշտանոցի Մեծ Սրահին մէջ:

Հանս Քրիսթոֆ Վորպս [Hans Christoph Worbs]

Բովանդակութիւն՝ Թաւջութակի Քոնչերթօ (+ Կրեչանինով, Նուագաշար թաւջութակի եւ նուագախումբի համար. Կլազունով, *Concerto ballata*)

Կատարողներ՝ Վերներ Թոմաս-Միֆուն (Werner Thomas-Mifune) (թաւջութակ), Պամպերկի Համանուագ (Bamberger Symphoniker), Ալեքսանդր Սիմէոնիտէս (Alexander Symeonides) (նուագավար)

Չեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Koch 3-6778-2, (P) (C) 2002 (Աւստրիա)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ Փետրուար 1986, Պամպերկ

———

Թաւջութակի Քոնչերթոն յօրինուած է 1946-ին եւ կը ներկայացնէ Խաչատրեանի յետ-պատերազմի առաջին մեծ նուագագրութիւնը [score]: Ան կը սկսի երկար նուագախմբային նախաբանով (երեք քոնչերթոներու նախաբաններուն ամենէն հաստատունը), որ կը յաջորդէ թիմփանիի թափիւնին: Սկզբնական հատուածի լարայիններուն ճնչող ենթադասոյթը [motif] շուտով կը վերածուի թրիոլէներու հառաչանքի: Քլարինէթի վարընթաց գիծէ մը ետք թաւջութակը մուտք կը գործէ նկատելիօրէն նուազ վեհապանծ ոճով, որ կը զարգանայ փոլքլորանման հատուածի: Երբ մենակատարը կը լռէ, կը փոխուի երանգաւորումը՝ դառնալով աւելի լուրջ: Երկրորդ նիւթի վերադարձին Խաչատրեան կը բացայայտէ իր հայկական արմատները, քանզի հեռու «հառաչալից» ըլլալէ՝ այստեղ մարդս կը տարուի դոփելու իր ոտքերը ըստ բախումի հարուածներուն: Երկար եւ բարդ քատենցայէ մը ետք, նուագախումբը կը վերաներկայացնէ թաւջութակի սկզբնական նիւթը, որուն կը միանայ մենակատարը շատ աւելի փայլուն ոճով՝ մերթ քնարական, մերթ հարուածային, ուղեկից ունենալով նուագախումբի կիսաձայնային նուագակցութիւնը:

Երկրորդ շարժումը կը սկսի արեւելեան հնչողութեամբ յատկանշուող զարդոլորուն փողային հատուածով՝ ընդդէմ համր [muted] եւ սպառնական պղինձներուն: Մենակատարը մուտք կը գործէ մշտահոս եղերական երգով՝ ուր ձայնանիշերը կը կրկնուին եւ ապա կիսաձայնօրէն կը մղուին դէպի վեր: Կրկնութեան ժամանակ, արդէն ուժեղացած ողբին կ'աւելնայ փողայիններուն հնչողութիւնը: Սրինգներու ուրիշ զարդոլորումէ մը ետք, վերջին շարժումը կը սկսի մենակատարին կողմէ՝ կրկնուող ձայնանիշերու ուրիշ մեղեդիով մը, բայց այս անգամ կը թուի գոյութիւն ունենալ յուսախաբութեան զգացողութիւն մը՝ որ կը ձգտի ամէն գնով վայելել կեանքը: Հաստատապէս ասիկա արեւմտեան ունկնդիրին ծանօթ երաժշտահանը չէ՝ իր փայլուն եւ թրթռունօրէն չքեղ ազգային թատերապարերով: Երկրորդ նիւթը կ'արձագանգէ միջին շարժումի աւինէն մաս մը իսկ սկզբնական նիւթին վերադարձը պարզապէս կ'ուժեղացնէ յուսախաբութիւնը: Ստեղծագործութեան աւարտին տեսանելի է լաւատեսութեան որոշ զգացողութիւն մը, երբ թաւջութակահարը կը ծփայ

դէպի վեր՝ ընդդէմ նուագախումբի վճռական հարուածներուն:

Թաւջութակի Քոնչերթոյին առաջին կատարումը տեղի ունեցած է 1946-ին, կատարողութեամբ Սվիաթոսլաւ Քնուշեւիցքիի՝ որուն ձօնուած է գործը, մասնակցութեամբ Մոսկուայի Պետական Համանուագային Նուագախումբին, նուագավարութեամբ Ալեքսանդր Կաուքի:

Ճէյմս Մուրրայ, 2002 [James Murray]

Բովանդակութիւն՝ Թաւջութակի Քոնչերթօ (+ Քոնչերթօ-Հազներգութիւն թաւջութակի եւ նուագախումբի համար)

Կատարողներ՝ Մարինա Թարասովա (Marina Tarasova) (թաւջութակ), Ռուսաստանի Համանուագային Նուագախումբ (Symphony Orchestra of Russia), Վերոնիքա Տուտարովա (Veronica Dudarova) (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Regis RRC 1094 (Գերմանիա)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1994, Մոսկուա

(Շար. 3)

ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ՀԱՅԿ ՍԱՐԳԻՍԵԱՆԻ ԵԳԻՊՏԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒ ՉՈՐՍ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ ԼԱՐԱՅԻՆ ՔԱՌԱՆՈՒԱԳԻ ՀԱՄԱՐ

Բ.-ԷԼ-ՀԵԼՈՒԱ ՏԻ

Սայէտ Տարուիշի *Էլ-Հելուա տի* (Այս գեղեցկուհին) երգը կը ներկայացնէ երաժշտահանի *Ուալատ* (Նոյնիսկ) օփերէթին առաջին երգը, խօսք՝ Պատի' Խայրի, մաքամ՝ Հէճազ: Օփերէթը առաջին անգամ բեմադրուած է յայտնի Նաճիպ էլ-Ռիհանի Թատերախումբին կողմէ, 1918-ին:

Երգը կ'արտայայտէ առաւօտեան կանուխ աշխատանքի պատրաստուող գործաւորներուն տրամադրութիւնը, որոնց կրկներգներուն ընդմէջէն կը լսուի գեղեցկուհի Ֆաթհէյայի քառեակները (couplet)՝ բողոքելով օտար դաւթիչներուն շահագործումը եգիպտացի գործաւորներուն:

EL-HELOUA DI

for String Quartet

Music: SAYED DARWISH
Arrangement: HAIG SARKISSIAN

Moderato ♩= 96-100
Con desiderio

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

mp mp mp

6

mf cresc. cresc. mf cresc. mf cresc. mf

11

mf cresc. tr cresc. tr cresc. tr cresc.

16 Semplice

pizz.

pizz.

pizz.

20

poco a poco ritard.

pizz.

Più animato ♩= 100
Con calore

arco

mp dolce

arco

mp dolce

arco

mp dolce

arco

mp dolce

25

mf

30

pizz.

pizz.

34

Commosso

arco

arco

mf

mp

38

42 Con calore

mf

mf

mf

f

46 Amoroso

mp mf

mp mf

mp mf

f mf

50

f

f mf

mp f

mp f

Con anima

54

ff

ff

ff

ff

58

62 **Giocoso**

mp elegante

mf

mf

f marcato

ff rinforza

66

f con fuoco

f con fuoco

f con fuoco

ff con fuoco

ff cresc.

ff cresc.

ff cresc.

cresc.

Commosso

la seconda volta più piano

70

Con desiderio

mp dolce

p dolce

p dolce

mf dolce

75

mf

mp

80
mf
pizz.
pizz.
84
ritard.
mp
mf
amoroso
arco
arco
mp
amoroso
mp
amoroso
mp
amoroso
89
f
f
f
f

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ ԵՒ ՄԵՐ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԸ

ՋԻԹՈՒՆԻ

ԱՌԱՋԻՆ ԾԱՆՕԹՈՒԹԻՒՆ


այ երգի մեծ վերանորոգիչ, անզուգական Կոմիտաս Վարդապետի հետ իմ ծանօթութիւնս կ'սկսի 1908-ին, Օսմանեան Սահմանադրութենէն անմիջապէս յետոյ:

Ազգագրական հարուստ քաղերուս մէջ՝ ունէի նաեւ Անգիրներուն վարդն ու պսակը, - Ժողովրդական երգեր: Անոնց բառերը միայն գրի առնելը բաւ չէր: Պէտք էր նաեւ ձայնագրել:

Եղանակները՝ տղայ տարիքէս ուղեղիս ծալքերուն մէջ ծծուած՝ միշտ ալ հագագէս լեզուիս ու շրթներուս վրայ կը թրթռացնէի:

Բայց խազերուն լեզուն չէի գիտեր: Մեր դպրոցին մէջ ձայնագրութեան դաս չէինք ունեցած:

Մեր Վանայ ժողովրդական երգերուն եղանակները՝ եւրոպական *նօթայով* ձայնագրելու համար՝ աչքս Կոմիտաս Վարդապետին վրայ յառեցաւ:

Ի՞նչպէս ընել սակայն: Ան Էջմիածին, ես Վան:

Զոհողութիւն պէտք էր իմ կողմէ: Եւ առիթ:

Առիթը չուշացաւ: Օսմանեան Սահմանադրութիւնը հռչակուելով, սահմանները բացուեցան՝ ազատ թղթակցութիւն, ինչպէս նաեւ երթեւեկ: Նամակով միտքս յայտնեցի Կոմիտասին:

Խրիմեանի յաջորդին Իզմիրլեանի կաթողիկոսական օծման հանդէսն ալ լաւագոյն պատեհութիւն ընձեռեց:

Որոշեցի, անձնական գործերս կարգի դրի, երգերուն մէկ ցանկը կազմեցի ու մեկնեցայ:

1909-ի Սեպտեմբերին Էջմիածին էի:

ԱՌԱՋԻՆ ԱՇԽԱՏԱԿՑՈՒԹԻՒՆ

Էջմիածին հասնելուս պէս՝ կաթողիկոսական օծման հանդէսին Կեդրոնական Յանձնախումբին նախագահ՝ Գարեգին եպիսկոպոս Յովսէփեանին ներկայացայ:

1905-էն ի վեր Իզմիրեանց զոյգ մը գրական մրցանակներով ու Պոլսահայ թերթերու եւ Տարեգիրքերու մէջ ցանած-ցրուած ազգագրական գրուածքներովս ծանօթ անուն մը դարձած էի:

Մասնաւորապէս *Ամէնուն տարեցոյց*ին մէջ (1908) երեւցած իմ *Հողին փառքը* ձեռագիծ-պատկերազարդ երկրագործական գրուածքս՝ հիացողներ շատ ստեղծած էր Կովկասի մեր հայրենակիցներուն մէջ:

Ներսէսեան լիճին շուրջը շինուած Ղազարապատի սենեակներէն մէկը ինծի հիւրանոց յատկացուեցաւ:

Երկու օր միայն ունէի: Օծման առաջին եւ երկրորդ օրերը:

Կոմիտաս Վարդապետին խուցը մտայ:

Ես հեռուէն կը կարծէի թէ՝ *անմատչելի* մէկը պիտի գտնեմ դէմս, սքեմին պէս ծանրակնճիռ ու վերապահ:

Հազիւ սեմէն ներս մտած,-

- Աստուած օգնական, Վարդապետ,-

Ըսելուս՝ ժամանակ չտուաւ:

= Դէ՛ լաւ, դէ՛ լա՜ւ, Աստուած պահապան, Զիթունի, ճանչցա՜յ, լուսանկարդ ծանօթ է ամէնքիս...: Ըսէ՛ տեսնեմ, ա՛յ տղայ, չատ երգ ու եղանակ բերե՞ր ես հետդ, էդ մեր խօրօտիկ Վասպուրականէն...:

- Ծիչդ ատոր համար եմ եկած, Վարդապետ, եւ երկու օր միայն ունիմ:

= Ի՞նչ ես ասո՛ւմ...: Քեզ այստեղ կը պահենք, չե՛նք ձգի:

Կարճը: Երբ կը բացատրեմ որ անկարելի է,-

- Ա՛յ տղայ, - կ'ըսէ - չատ գէչ ատենի ընկար: Հարիւր յիսուն հոգինոց խումբի մարզանքովը ամբողջ օրս գրաւուած է: Վաղը օծման հանդէսն է եւ դու կը մեկնիս միւս օրը...: Ուրիչ ճար չկայ, այս գիչեր եւ վաղը կ'աչխատինք քեզ հետ: Ընթրիքը չուտ եւ համառօտ կ'ընենք... հը՞...:

Եւ նոյն օրն իսկ, ընթրիքը դեռ բերանս՝ Կոմիտասին խուցը կը գտնեմ ինքզինքս: Նուագարաններու միւզէոն մը պարզապէս: Դաչնակներ, ջութակներ, քնար ու սրինգ, թմբուկ, թառ ու կիթառ, ամէն մէկն իր տեղը կոկիկ դասաւորուած:

Ցանկիս վրայէն՝ կ'սկսիմ երգերը:

Տող առ տող կ'երգեմ՝ ինքը գրասեղանին առաջ՝ կը ձայնագրէ: Տունը լրանալուն պէս՝ դաչնակի վրայ կը փորձէ իր գրած խազերը, եւ կ'ուզէ որ դիտողութիւններս ընեմ՝ չյաջողած կէտերուն:

Երբեմն ջութակի վրայ կը փորձէ, մերթ սրինգի, - երգին պահանջին համեմատ:

Կրկնել՝ ու նորէն երգել կուտայ ինծի՝ այն կտորները որոց իր լսողութիւնը առաջին անգամ է կը հանդիպի:

- Ի՜նչ հարազատ ձայներ ունիս հագագիդ մէջ, ա՛յ տղայ, կ'ըսէ յաճախ: Դուն երաժիչտ լինելու էիր: Կեցի՛ր, լայն ժամանակ ունենանք՝ քեզի ձայնագրութիւն սովրեցնեմ՝ որ աւելի մեծ չափով օգտակար լինես հայ ազգագրութեան:

Այդ օգտակար փափաքը, որ իմս ալ էր, պիտի փորձէինք իրագործել 'ի Պոլիս 1914-ին:

Զափազանց ուրախ էր Վարդապետը: Գտած էր նոր «ոսկեհանք» մը (ի՛ր բառովը)՝ հայ սքանչելի երգերու եւ «հարազատ հայկական ու բազմազա՜ն եղանակներու» (դարձեալ իր բառերովը):

Այնպէս որ, չնայելով նոյն օրերու իր ծանրածանր յոգնութիւններուն՝ իբր դպրապետ: Զնայելով որ յաջորդ առտուն կաթուղիկոսական օծման եւ մեծ պատարագի երգեցողութեան 150 հոգինոց երգչախումբը ղեկավարելու հոգն ունէր, - Կոմիտաս Վարդապետ՝ ձայնագրումի յոգնեցուցիչ աչխատանքը չարունակեց ինձ հետ, մինչեւ կէս գիչերն անց:

Միւս օր, Իզմիրլեան Մատթէոս Կաթուղիկոսի օծումը: Էջմիածնի մայր տաճարը՝ ընտրեալ եւ խայտաբղէտ բազմութեան մը եւ անհամար լոյսերու հետ՝ թնդաց Կոմիտասի խումբին եւ իր իսկ ձայնին հմայքովը:

Իրիկուն, նորէն եւ կանուխ մը գլուխ-գլխի, իր գեղարուեստական խցիկին մէջ: Նորէն երգել ինձմէ, ձայնագրել իրմէ:

Մինչեւ խոր գիշեր:

Այսպէս, միայն երկու գիշերուան մէջ, կորուստէ փրկուած էին յիսնեակ մը նոր ժողովրդական եղանակներ, Վասպուրականի շրջանէն: Եւ կարեւորներէն:

ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԱԾ ԱՌԱՋԻՆ ՑԻՍՆԵԱԿԸ

Ահա, այն երգերը, որ՝ էջմիածնի երկգիչերեայ տքնութեամբ՝ երաժշտական խազերու տակ անցան.-

1. Խամբարձում էրկէն գիչեր - ջան Վինակ, ջան, ջան:
2. Մարիամ գնաց Դուռնը Ցէրին, - Աւետիս:
3. Ածին մածածին, Զրնկլիկ:
4. էգ բարեւ, Հա՜յ, էգ բարեւ:
5. Թագւոր, ի՞նչ բերեմ քո նման:
6. Խաչն էր խաչ, խաչկալն էր խաչումաչ:
7. Ծովուն խաւք ըմ կէր, անունն էր Արոր:
8. Հօյնարէ, Ոստանայ բալաք սարեր:
9. Հա՛մ գիւլ, Հա՛մ վարդ, Հա՛մ նարգիզ:
10. Պէօպիկ մի՛ քէլէ, Լալուխան:
11. Տուն մ'եմ չինե գետի բերան:
12. էլայ տանիս՝ թափ քէլիցի:
13. էսօր ես էրազ մ'եմ տեսեր, Հա՜ տեսեր. (*Սասմանց տունիս* «Մըսրամէլիքի երազը»):
14. Ափսոս, ու Հազար ափսո՜ս, Հա՜ 'ւ ափսոս. (*Սասմանց տուն*, Ջէնով-Օվանի բերնով):
15. Ջեռնիկ, դու կոտոր կէնէ՜ր, Հա՛ կէնէր. (*Սասմանց տուն*):
16. Ցիշամ զ'Աստուած, խա՛ 'ւ Աստուած. (*Սասմանց տուն*):
17. Լաճու մօր՝ չարբաթ բերէք, եւն. լաճ ի բերե լաճ:
18. Ինչըւինչ տամ լողուորին, որ խանայ ծամ-թելն ի ծովէն:
19. Պուտկով փըլաւ եմ եփե, - Հօ՜յ:
20. Տօ՛ Լաւօ, Մէկ օր մենք ժողվանք գացինք, -
Որոչուած տեղ ուրախութէն, - Տօ՛ Լաւօ:
21. Սօխօթան չէր, պինթան էր:
22. Բէօչ բագըրկեան իկեր ի:
23. Քա՛ սեւ, սեւ, սեւաւոր մա՛րէ:
24. էլէք տէսէք՝ վո՛վն ա կիրեր մեր թուփ:
25. Հա՜յ աղուըսիկ, վըսիկ, վըսիկ, - Հօ՜յ նար - ջա՛նըմ նար:
26. Լուն ու ճանճ, ոճիլն ու անիծ:
27. Եէլը եէլ՝ եէլեէ՛լըեէլ, եէ՛լ կայնի խա՜ղա:
28. Օօօ, Տալակօ՛:
29. Հա՛յ լըւեր, մաղաթ լըւեր, կարակընդուզ կարմիր լըւեր:
30. Լէլէ եաման, Սարեր ձիւն ի, մալուլեր եմ:
31. Սանդ կը՜ ծիծեմ, խէՀան-չէՀան:

32. Էսօր մեր յերեց զիկ ասաց:
33. Ռեհան եմ ցաներ խօղներով, - ջանիման, ջանիման:
34. Եարըմեար. Մէկ եար կըզէր Վանայ խետ:
35. Խատ-ու-կէս կորեկ ունեմ՝ ցանելու խամար:
36. Մոկաց Միրզէն: - Օրն էր ուրբաթ, լուս 'ի շաբաթ:
37. Մե՛ պըստըկիկ խայիկ ըմ կէր: - Հօ՜յնար - ջանըմ նար:
38. Էսօր Փիրուզէն տխեր եմ:
39. Ջան մարալ ջա՜ն, Ծառի տըկի պաղ ախպիւր:
40. Փըրթեր ի կուզայ պաղ ջուրը սարէն:
41. Կակըզմանայ Ջորէն եմ:
42. Դալիլօ, դալիլօ, սէյրանօ, -
Դու տնէն էլար՝ կայնար դուռ:
43. Առւօտ խետ բարի լուսուն, -
Ես մահիլ եմ քո տխուն, Լօ՛րիկ, Լօրիկ, Լօրիկ:
44. Նաբիկօ, նաբիկօ, նաբհէվանա, -
Դու կը քէլես եանա-եանա:
45. Դէհէ զըրնգ-զըրնգ՝ դէհէ ջան:
46. Խինդ էծ ունեմ՝ իր էծերով, Իլիլի-Տիլիլի:
47. Լաճու մօր. (Լաճո՜ւ, լաճո՜ւ, Ախ չկան, ախչկան):
48. Կակօմամօ, կարգա՛ զիս, - տարլիլա, լարլիլա, տանձի՜ւրամէն:
Ահա առաջին քաղը:

«ՄԸՍՐԱՄԷԼԻՔԻ ԵՐԱԶԸ», ԵՒ ԻՐ ՋՕՆԱՒՈՐ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐԸ

Կրնայ ըլլալ որ՝ ասոնցմէ մէկ-քանին էջմիածնի մէջ երգուած ու ձայնագրուած երգերու խումբին չեն պատկանիր, այլ՝ 1914-ին ի Պոլիս երգածներուս ցանկէն ըլլան:

Պատերազմի ընթացքին կորսուած ձեռագիրներուս մէջ էին այդ մանրամասնութիւնները:

Կարեւորը այն է որ, 1909-ին եւ 1914-ին Կոմիտասի ձեռքով ձայնագրուած երգերուս *ամբողջական ցանկն* ունիմ աչքիս առաջ: Եւ, զօրաւոր յիշողութեանս կռթնած, կը հաւատամ թէ վերի ցանկը, մէկ-երկու թէութեամբ, ժամանակագրական կարգով ճիշդ է, այսինքն 1909-ին երգուած ու ձայնագրուած: Միւս ցանկը կը դնեմ քիչ վարը:

Այս առաջին խումբին մէջէն՝ յատկապէս Վարդապետին ուշադրութիւնը գրաւեցին *Սասմանց տունի* «Ափսոս»-ներն ու «Ցիշամ»-ները: Ցետոյ *Պուտկով փըլաւ եմ եփե, Լուն ու ճանճ, Մօօ Տալակօ, Սանդ կը ծիծեմ, Մոկաց Միրզէն, Դէհէ զըրնգ-զըրնգ, էգ բարեւ*՝ ու միւս հարսներգեր (թիւ 4, 5, 6):

Սակայն իր խոր հիացումը բեւեռեց, առաջին առիթով, *Փիրուզէն* եւ *Իլիլի-Տիլիլի* երգերուն վրայ:-

- Մեր ժողովրդական անգիր երգերու գանձարանին մէջ, մի-մի գոհարներ են *Փիրուզէն* եւ *Իլիլի-Տիլիլի*: Իբր տաղ-զաւեշտ եւ իբր եղանակ՝ նմանը չունին:-

Եղաւ իր գնահատումը:

Քիչ ետքը, Պոլիս, Իզմիր ու Եգիպտոս տուած իր համերգներուն մէջ, այդ զոյգ մը երգերը՝ պատուոյ տեղեր գրաւեցին Յայտագիրներուն վրայ:

Թէ՛ այս առաջին խումբէն եւ թէ՛ երկրորդ խումբէն (որ պիտի յիշեմ)՝ մաքուրի

քաշուած եւ ինծի ղրկուած է դժբախտաբար միայն մէկ երգի ձայնագրութիւնը, - «Մըսըրամէլիքի երազը»՝ *Սասմանց տունէն*:

Նոյն տարին մաքուրի առեր եւ ընդարձակ ուսումնասիրութեամբ պատրաստեր էի *Սասմանց տուն* Հայ ժողովրդական ծանօթ դիւցազնավէպին եօթը ճիւղին պատմութիւնը Սպարկերտի, *Կարկառի* եւ Վանայ բարբառներով:

Վէպին երգուած կտորներուն ձայնանիշերը ուզեցի: Իր բազմազբաղ ժամերէն գողնալով՝ փութացուց ինծի միայն «Մըսրամէլիքի երազը», իր իսկ ձեռագրովը գրուած, իր վեղարաւոր մէկ լուսանկարին հետ մէկտեղ:

«Երազ»-ին ձայնագրուած թերթը, ճնչատիպ օրինակը հանելէ յետոյ, զետեղեցի *Սասմանց տունի* ձեռագրիս մէջ, յաջորդ տարի Իզմիրեանց Գրական Մրցանակին ղրկեցի...: «Ափսո՜ս, ու... հազա՜ր ափսոս», այդ ընտիր ձեռագիր աշխատանքիս բնագիրը, 410 մեծադիր էջ, նոտրագիր, Կոմիտասի «Երազ»-ն ալ մէջը, Պոլսոյ Պատրիարքարանէն անյայտացաւ... մրցանակի չկրցաւ մասնակցիլ, (թէեւ վերջէն ԿՐԿԻՆ ԳՐԱԾՍ օրինակը խլեց իրեն բաժինը):

Այսօր, ձեռքս մնացած՝ *ընդօրինակութեան մամուլէ անցած* օրինակին մէջ՝ ունիմ գոնէ Կոմիտասին ձեռագիր ձայնագրութիւնը «Մըսրամէլիքի երազ»-ին,-

- Էսօր ես երազ մ'եմ տէսե՜ր, խա՛ տէ՜սեր.
Մէկ Աստղ մ'էլաւ էն Սասոնանց դեխէ՜ն, խա՛ դեխէն...:

Միւս բոլոր վասպուրականեան երգերուս ձայնագրութիւնը մնաց Կոմիտաս Վարդապետին ձեռագրերուն մէջ, թերեւս մաս մը մաքուրի քաշուած, - ինչպէս *Փիրուզէն* եւ *Իլիլի-Տիլիլի* -, իսկ մեծ մասը սեւագիր վիճակի մէջ, անյայտ:

Կոմիտաս Վարդապետ շատ ցաւեցաւ որ ես չէի կրնար գոնէ մէկ-քանի ամիս մնալ Էջմիածին:

- Մենք կարող էինք՝ միասին՝ անչափ օգտակար լինել մեր ժողովրդական երգերու մշակման գործի մէջ, - ըսաւ ինծի, յիսնեակ մը կարեւոր երգերը ձայնագրելէ յետոյ:

Երբ ես յայտնեցի թէ երազս էր Կովկաս ապրիլ՝ ազգագրական ժողովածուներս անյապաղ տպելու փափաքով,-

- Դա շատ լաւ միտք է, Զիթունի՛ ջան, - ըսաւ՝ իրեն յատուկ ոգեւորութեամբ: Մի բա՛. կարելի է անել. սպասի՛ր խօսեմ Ճեմարանի Տեսչութեան, քեզ անենք ուէ ճիւղի դասախօս: Կը մնաս Վաղարշապատում, զաւակներդ էլ Վանից կը բերես, թէ՛ ուսում կ'ըս անան, թէ՛ դու էլ քո ֆօլքլօրական աշխատանքներդ տպելու դիւրութիւն կ'ունենաս: Այս կերպով մենք էլ միասին կը շարունակենք երգերու ձայնագրումն ու մշակումը:

Նոյն միտքն ունեցաւ եւ առաջ տանիլ ուզեց նաեւ Պրն. Ստեփան Կանայեանց: Վարչական դժուարութիւններ սակայն արգելք էին անյապաղ իրականացնելու այդ մտադրութիւնը: Ու ես յաջորդ օրը Թիֆլիս՝ անկէ Պոլիս անցայ, չուտով ծննդավայրս (Վան) դառնալով:

ԵՐԿՐՈՐԴ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄ. ՔԵՐԹԷՆՔԷԼԷ

Կոմիտասէն բաժնուելէս յետոյ, 1909-ի աշնան, մինչեւ կրկին իրեն հանդիպելուս թուականը՝ 1913-ի աշուն, պիտի սահէր ինձ համար, ընտանեպէս դժբախտ քառեակ

մը տարիներու շարքը:

Վերջապէս, Պոլիս փոխադրուեցայ 1913-ի Հոկտեմբերին:

Կոմիտաս կ'ապրէր Փերա-Փանկալթի, Հայոց Գերեզմանատան դէմ, Փանոս Թէրլէմէզեանի հետ: Ունէին Ալիւր գիւղացի ծառայ մը, որ իր խոհարարի գլխաւոր պաշտօնին 'ի պատիւ՝ *Վարպետ* կը կանչուէր Վարդապետէն ու Թէրլէմէզեանէն:

Ես գրեթէ դրացի էի իրենց:

Յաճախակի տեսակցութիւններ, գաղափարակցութիւն, անկեղծ մտերմութիւն, բացին իմ հոգիիս առաջ Կոմիտասի հոգին, - պատուական, մաքուր, թրթռուն, անձնըւէր, բարձրօրէն զարգացած, համեստ՝ ինչպէս հանճար, - մէկ խօսքով *աննման մարդ*:

Մեծ էր՝ մեծի հետ, փոքր էր՝ փոքրերուն հետ: Ոչ աշխարհական էր, ոչ վերապահ ձեւերու մէջ կծկուած կուսակրօն մը: Եղբայր էր՝ ամէնուն:

Իր տունը բաց էր ամէնու առաջ, ինչպէս իր սիրտը որ փակ դուռ չունէր ոչ ոքի հանդէպ:

- Բա՛րեւ, բարեւ, ի՞նչպէս ես:

- Հա՛, դու ես, *քէրթէնքէլէ*:

Այս եւ ասոր նման մէկ երկու իրեն սովորական նախաբան խօսքեր՝ ժպտուն դէմքին ու թրթռուն էութեանը հետ, - ներս մտնող անձին կամ անձերուն ուղղուած, - եւ մտերմութիւնը կատարուած լմնցած էր:

Իր բարձր ու սլացիկ հասակը, ուժեղ նայուածքը, արտակարկառ լայն ու լեցուն ճակատը, լերկ ու խաղուն գանկը, արտակարգ կամքի յատկանիշ լայն կզակն ու թանձր շրթները, ջղուտ ուժեղ ձեռները, խոր թափանցող ձայնը, - միացած իր բարձր արուեստագէտի կարողութեանը, - պարզապէս հմայիչ կը դարձնէին Կոմիտասի անձը:

Օր մը, սենեակէն ներս կը մտնեմ,-

- Բարե՛ւ, բարե՛ւ, Զիթունի, - կտա՛ւ ունի, թի՛ւղթ ունի, գրի՛չ ունի..., ե՛կ քեզ ծանօթացնեմ իմ քաղաքակցի հետ...: Ա՛յ էս *քէրթէնքէլէն* կը տեսնե՞ս, մեր Կարօն է, է՛լի...:

Ձեռք տուի երիտասարդի մը, որ Վարդապետին դէմ՝ պատուհանին առաջ՝ կեցեր էր:

Զարմանալի ձգող տիպ մը, այդ *քէրթէնքէլէն*:

Ա՞րդեօք ամէն Քէօթահիացի Հայ՝ այդպէս ժպտուն, առինքնող մոդ է՝ Կոմիտասին ու Կարօին նման:

Կարօ - *քէրթէնքէլի* մասին՝ յետոյ:

Վարդապետ իսկոյն դարձաւ ինծի եւ,-

- Դո՛ւ էլ *քէրթէնքէլէ* ես, հա՛մ..., ափսոս որ ոչ-հայերէն բառով...:

= Իսկ եթէ հայերէն բա՞ռը տամ..., Վա՛րդապետ:

- Դէ՛, շո՛ւտ, շո՛ւտ, ասա՛, ի՞նչ է *քէրթէնքէլէին* հայերէնը...: Զուր չէ որ *չիթ* ունիս, կտաւ ունիս, տպարակիդ մէջ շատ բան ունիս...: Ի՛նչ անմիտն եմ, վաղո՛ւց պէտք էր քեզի հարցնէի *քէրթէնքէլէին* հայերէն անունը...: Դէ՛, ասա տեսնեմ...:

= *Սողսողիկ* կ'ըսենք մենք, Վարդապետ (ֆրանսերէն lézard):

- Սողսողի՛կ..., ի՛նչ աղուոր յատկանշական բառ:

= Այսինքն սող-սողալով՝ քալող, վազող:

- Իսկ եւ իսկ *քէրթէնքէլէ*...: Ձէ՛, ասկէ յետոյ այլեւս *սողսողիկ* պիտի ըսեմ: Շատ ու չատ աղուոր, հնչեղ ու մաքուր հայեցի:

Այն օրէն իվեր՝ *քէրթէնքէլէ*ն Վարդապետին լեզուին վրայ դարձաւ *սողսողիկ*:

ԴԷՊԻ ԵՐԿԻՐ

Խմորման օրեր էին այդ տարիները, 1913-1915:

Օսմանեան նորաբաց Խորհրդարանին մէջ կը ծեծուէր բոլոր *օսմանցի*ներուն, - Թուրք, Հայ, Յոյն, Հրեայ, Քիւրդ, Չէրքէզ - անուններովը անջատ՝ բայց մէկ սահմանի մէջ բնակող՝ ցեղերուն ճակատագիրը:

Արեւելեան վեց նահանգներուն համար՝ Հօֆ եւ Վէսթէնէնկ՝ մարզպան կը նշանակուէին:

Ամէն Հայու սրտին մէջ նշուլիլ կ'սկսէր աւելի լայն ու ազատ հայրենիքի մը գեղեցիկ հեռապատկերը:

Անդրանիկ նիստը տեղի կ'ունենար, Կոմիտաս Վարդապետի տանը մէջ, եւ կը կազմուէր՝ Հայաստանի Ուսումնասիրութեան Ընկերութիւնը:

Շուտով առաջին չրջիկ առաքեալը Տիգրան Չէօկիւրեան կը մեկնէր Հայաստան, ուրկէ կը դառնար՝ ազգային հողին եւ աւանդութիւններուն նոր միւռոնովը մկրտըւած, որպէս զի իր աչակերտները «Թռցնէ Լալուզարի նման հէքիաթներով», - ըստ իր խանդավառ բացատրութեանը:

Դպրոցներու եւ թատրոններու բեմերը կը պանծացնէին Յակոբ Գուրգէնի, Փորթուգալեանի, Համբարձում Երամեանի եւ Հայոց Գրերու՝ բազմամեայ ու բազմադարեան Յոբելեանները:

Օրուան երիտասարդներէն ժիրաժիր խումբ մը, - Էսայեան Սանուց Միութիւն -, կը կազմակերպէր Գրական Ասուլիսներ:

Այս բոլոր եռուզեռ չարժումներուն մէջ՝ Կոմիտաս Վարդապետ իր խօսքն ունէր, երգն ունէր, խումբն ու համերգն ունէր: Կը թռվէր, կը թռցնէր՝ նորազատ չունչով գինովցած Պոլսահայ գաղութը:

Չէ՞ որ օրուան կարգախօսը՝ *Գաղութ*էն ուղղուած էր *Դէպի Երկիր*...:

Խանդավառութեան այդ չրջանին, եւ իմ նորահաստատ առեւտրական ու ընտանեկան պայմաններուս ենթակայ՝ անհնար եղաւ Էջմիածնի մէջ *չարունակելի* ձգուած երգերուն լրացուցիչ մասերը երգել որ Վարդապետը ձայնագրէ անյապաղ:

ԵՐԿՐՈՐԴ ԵՐԳՋԱԽՈՒՄԲԸ

Հազիւ տարի մը վերջ, 1914-ի Նոյեմբերին, կը վերսկսինք կիսատ թողուած սիրական աչխատանքը:

Դարձեալ գիչերներ, ընթրիքէն մինչեւ կէս գիչեր, ես իրեն կ'երթամ: Գրասեղանի եւ դաչնակի առաջ, ես կ'երգեմ, Կոմիտաս Վարդապետ կը ձայնագրէ՝ իմ գրի առած Վասպուրականի ժողովրդական երգերէն ու խաղասացքներէն նոր յիսնեակ մը.-

1. Քիւֆը քի՜ւֆ. դարա-դարա. (ճզօրի երգ):
2. Արե՛ւ, արե՛ւ, դո՛ւս էլի, քո խէրը մէր իկեր են:
3. Աղջիկը թա՜նգ էր մէրկան, սրտէն չէր խանե՝ տէր իրկան:
4. Թէ չի՜լ եմ՝ նը չիրի՜ն եմ:
5. Խողիկ՝ քե բարձիկ, կանաչ՝ քե լըխէֆ:

6. Դի՛ղէզ թըռաւ սա՛րերուն, - Հօ՜յ:
7. Ծըղլավզիկ, թա'փ տու ջըրիկ:
8. Ջաղցպան, էլի՜, ջուրն ի իկե:
9. Ինչի՛ կուլաս կուց-կուց էրուն:
10. Էլէք էրթանք՝ սարնը սէյրան, - բա՛ղըմի գիւլ բա'ղըմի:
11. Ճա'չիկ, դու փը՛րթա, տը'ղայ դու բա՛ճի:
12. Եէ՜լ, եէ՜լ, եէ՜լի խուրիկ. (Սէլւորի երգ):
13. Ճնճղկիկն եմ, ճըռուըրիկն եմ:
14. Անծի'կ, արե, քե տա՛նեմ բաղնիս:
15. Պուտկը՛վ փըլաւ իփի՜ցի, - տօ' տնկա՛ւեր, Ա'ւանցի:
16. Էն դիզան, պէտ-պէտ դիզան, - տէսէք էն որն ի:
17. Ո՛ն ցընծացէք, ուրախացէք, - ա'լէլու:
18. Գեղի բիւլոր կամիչ էր, - Թօ'յ Նուբար, Նուբար, Նուբար:
19. Լօրկէ, լօրկէ, լօրկէ, լօրկէ, - խա՛թունէ լօրկէ:
20. Եարս տեսայ Մըշեցի, - Նա'ր-Հօյնար:
21. Սարէն կուգէր նաղարու ձէն, - եա'ր չինար եար:
22. Տուտուզան բախչէն նստեր էր:
23. Աղա՜ լա'ճ, ամիրա՜յ լա՜ճ:
24. Նանամ փիւփի՜ւչ, նանա'մ:
25. Ճը՜թ-ը-ճը'թ՝ ճը'թկէ չուան:
25. Առաւիտուն՝ աղօթըրնին, - ա'մա՜ն:
26. Ասաց՝ Դիլբար, ի՛նչ ես կայնե մէ՜էէչ բա՛կին.-
Ասաց՝ Քե'ռի, ես մաՀիլ եմ արճենգա'կին:
27. Նանէր, նանէր, եանտըմ Ծօխէ:
28. Նա'րՀօյ, նարՀօյ, նարՀօյ ջան,-
Հօ' տըղայ, տը'ղայ, ջան տըղայ:
Եւ քանի մ'ուրիչ մանր երգասացքներ:

Այս երկրորդ մասին ձայնագրումի ընթացքին էր որ՝ խորՀեցանք կազմել Մանկապարտէզի յատուկ երգեր՝ ժողովրդական նիւթերէ քաղելով եւ մշակելով:

ՄԱՆԿԱՊԱՐՏԷԶԻ ԵՐԳԵՐ

Մինչ եւրոպական զարգացած ազգերն ունէին՝ այնքան սիրուն եւ գունաւոր պատկերազարդ երգատետրեր, - նոյնիսկ ԿովկասաՀայեր սկսած էին շարք մը նման ձեռնարկներով կրթել մատղաչ սերունդը, - մեր մէջ (ԹուրքաՀայաստան)՝ քաղաքական պատճառներով՝ բոլորովին անծանօթ էր մնացեր այդ բարիքն ու անՀրաժեշտ սնունդը:

Կոմիտասի Հետ լծուեցանք այդ սրբազան աշխատանքին:

Նոյն տարուան, 1914-ի, Դեկտեմբեր ամսուն, գիշերաջան տքնութիւններով, մէջտեղ դրինք՝ քառասունի չափ մանկական երգեր:

Ամբողջին նիւթերը՝ ես Հանած եմ իմ եւ մասամբ ուրիշներու գրի առած ժողովրդական մանկական երգա-խաղերէն: Ապա թէ' խօսքերը եւ թէ' եղանակները Կոմիտասի Հետ յղկած ու մշակած ենք, Հարկ եղած տեղ՝ նիւթն ընդլայնելով կամ կրճատելով: Բառերը՝ բացատրուած:

Մեր նպատակն էր տպել զանոնք տետրակներով, գունաւոր պատկերազարդ, եւ եղանակները ձայնագրուած, - պատրաստ ծառայելու մեր մանկա-պարտիզպան-պանուհիներուն ձեռքին մէջ:

Այս աշխատութեանս ընթացքին՝ նոր յաւելումներ ըրած ու մշակած եմ (*):

Ահա այդ երգերուն ամբողջութիւնը.-

29. ԱՐԵՒԻ ԵՐԳ

1-րդ Եղանակ

Արեւ, արե՛ւ, դո՛ւրսելիր.
Քու հայրն ու մայրը եկեր են.
Ոսկի դանակ բերեր են.
Հով ծառի տակ քաղեր են.

2-րդ Եղանակ

Գոմէշն եկեր կոխեր է.
Տէրտէրն եկեր օրհներ է.
Ժամհարն եկեր հաներ է. -

3-րդ Եղանակ

Տարեր դրրեր Խաչկանց Տուն.
Խաչ - գաւազան՝ վեր՝ գըլխուն:

30. ՀԱՐՍԻԿ

1-րդ Եղանակ

Ածին, մածածին, Զընկըլիկ.
Բարձր Ասպարածին, Զընկլիկ.
Պատերը ծակեցին, Զընկլիկ.
Հարսնիկը հանեցին, Զընկլիկ.
Կարմիր սօլերով, Զընկլիկ.
Պէտ-պէտ մոմերով, Զընկլիկ:

2-րդ Եղանակ

Տարան՝ քող տանին, Զընկլիկ.
Զատկին կը բերեն, Զընկլիկ:

31. ԵՐԱԽԱՅԻԿ

1-րդ Եղանակ

Թէ շիլ եմ՝ նուշիկ եմ.

(*) Իսկ եղանակնե՞րը..., - ափսո՛ս որ հնար չունիմ անոնք ալ դնելու այս տեղ: Անոնց մէկ մասին ձայնագրուած թերթերը՝ պէտք է փնտռել Վարդապետին Պոլիս թողած ձեռագիրներուն մէջ: Մնացածները՝ հմուտ երգահաններու ուշադրութեանը կը յանձնարարեմ, ինձ հետ պայմանուելու համար: ՁԻԹ.

Թէ գէշ եմ՝ քուշիկ եմ.
Թէ կուզ եմ՝ գըռուզ եմ:

2-րդ Եղանակ
Թէ կօլօտ եմ՝ խօրօտ եմ.
Թէ կաղիկ եմ՝ կաքաւիկ եմ.
Թէ սեւուկ եմ՝ սերակեր եմ:

3-րդ Եղանակ
Շիլ ու գէշ եմ,
Կաղ ու կուզ եմ.
Կօլօտ, սեւ եմ, -

4-րդ Եղանակ
Քան զ'ամէն ծաղկունքը վեր եմ.
Ծա՜նր զարկէք, ծա՜նր խաղամ, -
Ծա՜նր մարդու տըղայ եմ:

32. ՀԱՐՍՆԻՔԻ ԽԱՂ

1-րդ Եղանակ
Հարսնիք ընենք մեր խումբով.
Խաղանք, պարենք մեր խումբով:

2-րդ Եղանակ
= Ինչո՞վ, ինչո՞վ, ինչո՞վ գամ.
Թըմբուկո՞վ՝ թէ՞ փողով գամ:

3-րդ Եղանակ
- Թըմբուկո՛վ արի, թըմբուկով.
Թըմբը՜ւ, թըմբը՜ւ, թըմբուկով:

4-րդ Եղանակ
= Դօ՛նգաղը՛նգը՜ռը, դօ՛նգաղը՛նգը՜ռը՛ռը՛ռը՛ռը:

Պարագայական Եղանակներ
- Դափերո՞վ՝ թէ փողով գամ:
= Դափերո՛վ արի, դափերով:
- Տը՛մբլատը՛մբը՜լը, տը՛մբլատը՛մբը՜լը-լը՛-լը՛-լը՜:
= Կ'ուզես՝ էս էլ փողով գամ:
- Դէ՛ փողո՛վ արի, փողերով:
= Տո՜ւտո՛ւտո՛ւտուտո՜ւ, տո՜ւտո՛ւտո՛ւտուտո՜ւ՝ տո՛ւ-տո՛ւ-տո՜ւ:
- Էլ ինչո՞վ գամ, էլ ինչո՞վ:
= Դափ ու թմբկով, փողերով.

Ամբողջ Երեք Խումբը Միասին
- Դօ՜նգաղը՛նգը՜ռ,

Տը՛մբլատը՛մբը՜լ,
Տո՛ռոււոո՛ւռոււոո՜ւ,

33. ՆՆՋԵՐԳ

1-ող եղանակ
Օրոր, օրոր, հողիկը քեզ բարձիկ.
Օրոր, օրոր, կանաչը քեզ ծածկիկ.

2-րդ եղանակ
Օրոր, օրոր, բուրվառը զընկզընկան,
Օրոր, օրոր, մայրիկիդ ծընկան,

3-րդ եղանակ
Օրոր, օրոր, գարուն կանաչիս,
Օրոր, օրոր, ամառ տատաշիս:

34. ԲՋԷՋԻ ԵՐԳ

Դը՜ղէզը թըռաւ ծա՛ռերուն, հօ՜յ,
Թը՜ռաւ ելաւ սա՛րերո՜ւն. ՜ . ՜ . ՜:
Բա՜մպակ մանեց ա՛րջերուն, հօ՜յ,
Բո՜ւրդը գըզեց գա՛յլերո՜ւն. ՜ . ՜ . ՜:
Հա՜ստ ու բարակ մա՜նեցի, հօ՜յ,
Տա՜րայ շուկան ծա՜խեցի՜ի՜ի՜...:

35. ՊԻԾԱԿԻ ԵՐԳ

1-րդ եղանակ
- Աղբա՛ր, աղբա՜ր, էս՝ քո շուն. -
Ի՞նչ ես բարձեր քո իշուն:
= Խունկ ու հինած, ապըրշում:

2-րդ եղանակ
- Ո՞ւր կը տանիս:
= Դըղէզին:

3-րդ եղանակ
- Դըղէզն ետեւ սարերուն.
Արջկան կ՛մանէ սուրբերուն.
Ճախրակ կ՛մանէ արջերուն.
Բուռն կը գործէ գայլերուն:

36. ԼՈԳԱՆՔԻ ԵՐԳ

1-րդ եղանակ
Ճը՜ղլավըզի՛կ, թափ տուր ջըրիկ,

Թափ տուր ջրրիկ՝ ա՜ռ քեզ մրսիկ:
Ճրղլավրզիկ, թափ տուր ջրրիկ.
Ամէնի բունը գա՜յ վեր՝ քեզիկ:
Ճը՜ղլավրզիկ, բունը քեզիկ.
Ա՜ռ ու մրտիր օրօրոցիկ:

2-րդ եղանակ
- Օրօր, օրօր, յօրանմաս,
Չինարի պէս զօրանմաս:

3-րդ եղանակ
Քըթիկը սոթ.
Աչուկը ճոթ.
Բերան՝ խօսնակ,
Ճակատ՝ լուսնակ:

37. ՑԻՆԻ ԵՐԳ

Կո՜րցընըներ՜կ, տըղադ կուլա՜յ.
Կուժ մը ջուր տար՝ գլուխը լուա՛.
Ճանկ մը չամիչ տուր ձեռքը, փա՜խիր գընա՛ա՜ա՜:

38. ՔԱՂԻ - ՀՈՒՆՁՔԻ ԵՐԳ

1-րդ եղանակ
Ճաշի՛կ, դու փըքա՜,
Տըղա՛յ, դու քընի՛ր.
Սարա՛կ, դու քաղէ՛.
Թուրօ՛, դու կըրէ՛:

2-րդ եղանակ
Դըղէ՛զ, դու դըզա՛,
Ձա՛րկ, բօլօճիկ, զա՜րկ,
Դո՛ւ զարկ՝ ես խաղամ:

1-րդ եղանակ
Ճաշի՛կ, դու պաղէ՜,
Մանզա՛ղ, դու քաղէ՛,
Մարտի՛կ, դու խըրճէ՛,
Սայլի՛կ, դու կըրէ՛:

2-րդ եղանակ
Օրիկը թող մթնի,
Դըղէ՛զ, դու դըզա՛,
Ձա՛րկ, բօլօճիկ, զա՛րկ,
Դու զարկ՝ դո՜ւ խաղա:

39. ՔԱՅԼԻ ԵԼՆՈՂ ԵՐԱԽԱՆ

1-րդ եղանակ

Օ՛ն հյնայ, տոտիկ հյնայ.
Օ՛ նինա, տոտիկ նինա.

2-րդ եղանակ

Մարմարական՝ մարդու չըկայ.
Սուսուն - Ծաղիկ՝ սարը չըկայ.
Իմ ընկերին նըման չըկայ.

3-րդ եղանակ

Ա՛մպ - զա՛մպ, զընկը՛ռ - մընկը՛ռ՝ փը՛ստ.
Ա՛մպ - զա՛մպ, ճը՛լ, ֆը՛թ, պը՛թ:

40. ճՆճՈՒՂԻ ԵՐԳ

1-րդ եղանակ

ճընճըղիկն եմ, ճըռվըռիկն եմ.
Հօրս մորթածն եմ, մօրս եփածն եմ.
Դա՛ռնիկ - դառնիկ՝ քըրոջս լացա՛ծն եմ:

2-րդ եղանակ

Ծիծեռն եմ, հա՛ ծիծեռն եմ.
Հօրս մորթած ծիծեռն եմ.
Մօրս եփած ծիծեռն եմ.

3-րդ եղանակ

Թը՛ռռեր՝ ծիծեռ եմ դարձե՛ր:

41. ԾԱՂԿԱՔԱՂ

1-րդ եղանակ

Ալո՛ւտ, կո՛ւթ, կը՛րկո՛ւտ.
Ելա՛նք սա՛րեր, զը՛նկը՛ռկո՛ւտ.
Ծաղի՛կ - մաղի՛կ փը՛նտը՛ռտո՛ւք.

2-րդ եղանակ

Վի՛ճա՛կ - մի՛ճա՛կ նը՛շա՛նտո՛ւք...:

42. ՊԱՐՈՆԸ Կ'ԸՍԷ

Պարոնը կ'ըսէ դըրէ՛ք.	[Ա. Խումբ]
- Պարոն կ'ըսէ ի՞նչ ըրէ՞ք...,	[Բ. Խումբ]
= Պարոնը կ'ըսէ դըրէ՛ք,	[Գ. Խումբ]
Ձեռքերը գետի՛ն դըրէք.	[Գ. Խումբ]

Պարոն կ՛ըսէ վերուցէ՛ք. [Ա.]
- Պարոն կ՛ըսէ ի՞նչ ըրէ՞ք..., [Բ.]
= Պարոն կ՛ըսէ վերուցէ՛ք. [Գ.]
Ձեռքերը գետնէն վերուցէ՜ք: [Գ.]

Պարոն կ՛ըսէ մի՛ դընէք, [Ա.]
- Պարոն կ՛ըսէ ի՞նչ ըրէ՞ք..., [Բ.]
= Պարոն կ՛ըսէ մի՛ դընէք, [Գ.]
Վե՜ր, վե՜ր, վե՜ր, վե՜ր - վերուցէք: [Գ.]

Պարոն կ՛ըսէ խընդացէք: [Ա.]
- Հա՜, հա՜, հա՜, հա՜՝ խընդացէ՜ք: [Բ.]
= Կաղին կերէք՝ մանրեցէ՛ք: [Գ.]
- Հա՛, հա՜, հա՜, հա՛, խընդացէք: [Բ.]

= Չամիչ կերէք՝ ծամեցէ՛ք: [Գ.]
- Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, խընդացէք: [Բ.]
Ոտքով գետին ծեծեցէք: [Ա.]
- Հա՛, հա՜, հա՜, հա՜, խընդացէք: [Բ.]

Ա. Բ. Գ. = Ամէնքը Միասին
Ոտքով գետին դո՜փեցէք.
Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, խը՛նդա՛ցէ՜ք...
Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛, խը՛նդա՛ցէ՜ք...
Խընդացէ՛ք, խընդացէ՛ք, խընդացէ՛ք:
[Արձագանգը նուաղելով]

43. ՃԻԿ - ԲՕ

Պահուըտած ձեւով, դէմ դէմի երեւիլ ու պահուըտիլ, ձայնին արձագանգ տալ:

- Ճի՜կ: = Բօ՜:
- Ճի՛կը - ճի՛կը:
= Ճի՛կը - բօ՜:
- Բօ՛, բօ՛, բօ՛, բօ՜:
= Ճի՛կը - բօ՜:

44. ԴԱԼԱՐ ԹԱԹԻԿ

1-րդ Եղանակ
Դալար Թաթիկ, ջո՜ւր բեր:

2-րդ Եղանակ
= Ես չե՛մ կրնար, դո՜ւն բեր:
- Դալար թաթիկ ի՜ւղ բեր.
Փիլաւ եփեմ՝ դո՜ւն կեր:

3-րդ եղանակ
= Ես չե՛մ սիրեր, դո՜ւն կեր:

45. ՀՕՓԻՆԱ

Դէմ Դէմի, Կարճ ու Կտրուկ, Արձագանգել

Երկու եղանակ
- Հօ՜փ ինա:
= Դըրօ՜մփինա:
- Խաչ - գաւազան՝
= Վըրան շինէ՞:
- Պարոնը կ'ըսէ՝
Թէ չես վախնար՝
Քօչը զինէ՛:

46. ԱՔԼՈՐԻ ԵՐԳ

Երկու եղանակ
- Կո՜ւկուլիկու, սա՜նամա՜ր,
Մեզ հաւ մը կար, ո՞ւր գընաց:
= Ծարաւ - Աղբիւր՝ կո՜ւլ գընաց:
- Ի՞նչ կար կըտուց, կո՜ւկուլիկո՜ւ:
= Չիր ու չամիչ, կո՜ւկլիկուկո՜ւ:
- Ո՞ւր կը տանէր, կո՜ւկուլիկո՜ւ:
= Հարս ու փեսին, կո՜ւկլիկուկո՜ւ:
- Հարսը ո՞ւր էր, կո՜ւկուլիկո՜ւ:
= Ոսկի թառին, կո՜ւկլիկուկո՜ւ:
- Փեսա՞ն ուր էր, կո՜ւկուլիկո՜ւ:
= Ոսկի գահին, կո՜ւկ-լի՛-կո՛ւ-կո՜ւ:

47. ԱՐԱԳԻԼԻ ԵՐԳ

Արագիլը բոյնը դրեր է Կօտ-ին՝ գլխուն վրայ (մէկու մը):

Կօ՜տ-կօ՛տ-կօ՛տ-կօ՜տ-կօ՜տ-կօ՛տ-կօ՛տ-կօ՜տ:
- Արագիլը բո՜յն է դըրեր:
= Կօ՜տ կօ՛տ կօ՛տ կօ՜տ:
- Մա՜րդ չի՛ գիտեր ո՜ւր է դըրեր:
= Կօ՜տ կօ՛տ կօ՛տ կօ՜տ...:

48. ՉԸՉՈՒՄԻ ԵՐԳ

1-րդ եղանակ
Չը՛ճո՜ւմ, կա՛րա՜գ, ճը՛ճո՜ւմ, կա՛րա՜գ.

Շա՛տ եղիր, շո՛ւտ եղիր:

2-րդ եղանակ
Տըղաս ուտէ՝ ե՜րթայ քաղաք.
Կըռան զարնէ՝ հա՜ցհան շինէ՜,

3-րդ եղանակ
Բերէ՝ մե՜եեր տաշտը քերե՜նք...:
Չը՛ծո՜ւմ, կա՛րա՜գ, ծը՛ծո՜ւմ, կա՛րա՜գ.
Շա՛տ եղիր, շո՛ւտ եղիր:
Պապիկն ուտէ՝ ե՜րթայ Խիզան.
Չամիչ - ընկուզ բա՜ռնայ եզան.
Բերէ ծախէ՝ ա՜ժան - աժան.
Քիչ մ՛ալ թողնէ՝
Թոռները վրան վը՜ժան - վըժա՜ն:

49. ՃԸՎԻ - ՃԸՎԻ

1-րդ եղանակ
Ճըվի, ճըվի, Ակլա ճուի.
Ակլան գընաց Երուսաղէմ.

2-րդ եղանակ
- Ճո՜ւի, ճո՜ւի:
Բուրդ առաւ, բամպակ չառաւ:
- Ճը՜վի, ճը՜վի:
Շալ ըրաւ, շալվար չըրաւ.
- Ճո՜ւի, ճո՜ւի:
Իրեն ըրաւ, տըղուն չըրաւ.
- Ճը՜վի, ճը՜վի:

3-րդ եղանակ
Կը՜ղի, կը՜ղի, թո՜ւռ ճընճուղի՜կ.
Ճը՛վի, ճըվի՜, թը՜ռռ ճընճուղի՜կ:

50. ՈՒԼԻԿԸ

1-րդ եղանակ
Ուլիկ, ուլիկ, մաքին է:

2-րդ եղանակ
- Ծիլ կոտոշով մաքին է:

3-րդ եղանակ
Ուլիկ, ուլիկ, մաքին է,
Ծո՜ւռ կոտոշով մաքին է:

Մաքին է, մաքին է, մաքին է:
Ով իմ ուլին խոտ բերէ՝
Սեր ու կարագ իրեն է.
Իրեն է, իրեն է, իրեն է:

4-րդ Եղանակ
Հօ՛փ լա՛ տը՛մբը՛լ, հօ՞փ լա՛ լա՛:

51. ՊԸՃԻՆԿՕ

1-րդ Եղանակ
- Աղուէսն եկաւ վերին քաղէն.

2-րդ Եղանակ
= Օո՞ւ պը՛ճինգօո՞ւ, պը՛ճինգօ՞ու, պը՛ճինգօ՞ու:
- Մածուն կերաւ՝ քափաւ վերէն.
= Հօ՞փպը՛ճինկօ՞ու, պը՛ճինկօ՞ու, պը՛ճինկօ՞ու:
- Աղուէսն ըսաւ իմ տեղը նեղ է.
= Օո՞ւ պը՛ճինգօո՞ւ, պը՛ճինգօ՞ու, պը՛ճինգօ՞ու:
- Հաւի ճտերը փորիս դեղ է.
= Հօ՞փ, պը՛ճինգօ՞ու, պը՛ճինգօու, պը՛ճինկօու:

Ամէնքը Միասին
- Հօ՞փ, հօ՛փ, պը՛ճինկօ՞ու,
Պըճի՛-ճի՛-ճի՞ պը՛ճինկօ՞ու.
Օո՞ւ օո՞ւ պը՛ճինկօ՞ու:

Օ՛ո՞ւ պը՛ճինգօ՞ու՝ երգելու համար՝ թուչերը ուռեցնել չունչով, կռուփը թեթեւ զարնել թուչերուն՝ պայթեցնել, արտասանել պը՛ճինգօ՞ու (*):

52. ՊՈՒՊՈՒ

Արձանագրել՝ տրամախօսութեան մէջ: Ձեւացնել, գծել կամ առարկան ցուցնել՝ ուք, պուտուկ, խուփ, ճուճու (հաւիկ), կուճու (չնիկ), տուն բառերը եղանակելուն հետ:

1-րդ Եղանակ
- Հո՛պո՞պ, պո՛ւպո՞ւ:

2-րդ Եղանակ
= Պո՞ւպո՞ւ:
- Քանի՞ հաց ես քըխեր:
= Ո՞ք - ո՞ւք:

(*) Ժողովրդական այս պարզ կրկնակովը մկրտուած իմ *Օուի պըճինկօ* ինքնագիր երգը, 1929-ին, արժանացաւ Նորեան Եղբայրներու Առաջին Մրցանակին: Եւ օժտուած Վ. Սրուանձըտեանի ու Արայ Պարթեւեանի զոյգ եղանակներովը՝ կ'երգուի բերնէ բերան: ՁԻԹ.

- Ո՞ւր ես դըրեր:
= Պո՛ւտո՛ւկ:
- Ի՞նչ ես դըրեր բերան:
= Խո՛ւփ - խո՛ւփ:
- Ո՞վ է տեսեր:
= Ճո՛ւ - ճո՛ւն:
- Ո՞վ է կերեր:
= Կո՛ւճո՛ւն:
- Ո՞ւր է փախեր:
= Տո՛ւն - տո՛ւն:

Ամէնքը Միասին
- Վազե՛նք փնտռե՛նք
Մե՛ր կո՛ւճո՛ւն.
Սիրո՛ւն, փոքրի՛կ
Մե՛ր կո՛ւճո՛ւն:

53. ԹՈՒԽ - ՄԱՆՈՒԿ

- Տո՛ւտուխիկ: (սուլիչի ձայնով)
= Տո՛ւտմարուխիկ: (սրինգի ձայնով)
- Տա՛մբլաբազիկ: (թմբուկի ձայնով)
= Չո՛ւռնափըչիկ: (չեփորի ձայնով)
- Թո՛ւխ-մա՛նուկիկ: (տղու ձայնով)

Խմբերգ
= Եփէ՛ գաթայ ու բուլուճայ:
- Իւղը վըրան թող պըճպըճայ:
= Է՛ջ մը դիր, էջ մը վըրան:
- Մեղր - ընկուզ՝ ըռուբը վըրան:
= Մէկը կերաւ, մէկը խըմեց, մէկը քը՛ռա՛աւ:

54. ՓԻՍԻԿԻՆ ԵՐԳԸ

Խումբը
- Փըսի՛ փըսի՛, բա՛մբի՛շի՛կ:
Ըսէ՛ անունդ, մե՛ր փիսիկ:

Կատուն
= Այըրշումէ Սա՛նդուղիկ:

Խումբը
- Փըսի՛, փըսի՛, փա՛մփուսիկ.
Բամբակ - գուլա՛յ, ի՛մ փըսիկ:

Կատուն
= Փըշուր մը հաց ու մըսիկ:

Խումբը
- Փըշի՜, փըշի՜, փը՜շտ...:

55. ԽԽՈՒՆՋԻ ԵՐԳ

Ա. Խումբը
(Կրկնել ողոքական ձայնով)
[Մակատուզ = Խխունջ:]
Մա՛կա՛տո՛ւզ,
Ակաճջ հա՛ճ դուրս,
Քեզ ոսկի օ՜ղ եմ բերեր:

Բ. Խումբը մեղմ, արձագանգով
Մա՛կա՛տո՛ւզ,
Ակաճջ հա՛ճ դուրս,
Քեզ ոսկի գի՜ճդ եմ բերեր:

56. ԿՈՐՍՈՒԱԾ ԻՐ ՄԸ ԳՏՆԵԼՈՒ ԵՐԳ

1-րդ Եղանակ
Սատա՜ճա՛յ,
Գը՛տի՜ր, գը՛տի՜ր,
Քո տըղուճ՝ կարմիր կօշի՜կ եմ կարեր.
Քո տըղուճ՝ կարմիր կօշի՜ի՜ի՜կ եմ կարեր:

2-րդ Եղանակ
- Աճ կտըրտուի՝ մէկա՜ալ կը կարեմ,
Աճ կտըրտի՝ մէկա՜ալ կը կարեմ:

57. ԲԱՄՊԱԿ ԳԶԵԼՈՒ ԵՐԳ

Բամպակ Գզելու Պատկեր
Թակ. - Պըտը՛ - պը՛տը՛...,
Լար. = Բա՜ճդակ:
Կաճձ. - Ի՞ճչ կը գըզես..., (**1-րդ եղանակ**)
Լար. - Բա՜մպակ: (**2-րդ եղանակ**)
Թակ. - Պը՜տը՛-պը՜տը՛, պը՜տը՛-պը՜տը՛..., (**աւելի եռանդով**)
Լար. - Բա՜ճդակ, բա՜ճդակ:
Կաճձ. - Ի՞ճչ կը գըզես, ի՛ճչ կը գըզես...,
Լար. - Բա՜մբակ, բա՜մբակ:
Կաճձ. - Ո՞ւր գըլորես...,
Լար. - Վա՜ճդակ:

Խումբը դեմ-դեմի. ձեւացնելով իբերն, ու ճրփճրփացնելով չրթները՝ լանդակ բառին հետ

- Պը՛տը՛ պը՛տը՛ = Բա՛նդակ:
- Ի՞նչ կը գըզես = Բա՛մբակ:
- Ո՞ւր գըլորես = Վա՛նդակ,
  Վա՛նդակ, վա՛նդակ, վա՛նդակ:
- Վանդա՛կէն բեր լա՛նդակ.
  Անուշ համեղ լա՛նդակ,
  Լա՛նդակ, լա՛նդակ:

58. ԱՐՏ ՋՐԵԼՈՒ ԵՐԳ

1-րդ եղանակ

- Հո՛ւնձկուլուլու...,

2-րդ եղանակ

Գա՛լ տարի:
- Անձրեւ թող գայ...,
= Ա՛ս տարի:
- Մեր արտ ու ափ...,
  Կանաչի՛:
- Մեր տունուտեղ...,
= Պը՛ճպըճի՛:

59. ՊՈՒՊՐԻԿԻ ԵՐԳ

1-րդ եղանակ

- Օրօր, օրօ՛ր, իմ տըղէն.
= Կախուեր է ծառի ճըղէն.
- Օրօ՛ր, օրօ՛ր, իմ տըղան.
= Թափեր է ծիրան վրան:

2-րդ եղանակ

- Իմ պուպրիկը դընեմ դարդար.
  Ըսեմ, դա՛րդա՛ր, ի՛շշ դարդար.
  Օրօ՛ր, օրօ՛ր, ի՛շշ դարդար:

60. ՍԿՐՏԱՑՈՂ ԵՐԱԽԱՅԻ ԵՐԳ

1-րդ եղանակ

- Սըկըրտի՞կը...,
= Սարե՛ր ժուռ գար:
- Սերն ո՛ւտէր...,
= Մածունը շո՛ւռ տար:

2-րդ Եղանակ

- Սըկըրտի՞կը՛, սըկըրտի՛կը՛...
Սըկըրտի՞կը՛ սա՞րեր ժո՛ւռ գա՞աար:
- Սըկըրտի՞կը՛, սըկըրտի՞կը՛...
Սերը ուտէր՝ մածունը շո՞ւռ տա՞աար:

3-րդ Եղանակ

- Սըկըրտի՞կը, սարեր ժո՞ւռ գար,
Ի՛րիկո՞ւնը՛ բա՛րով տուն գա՞աար:

1-րդ Եղանակ

- Սըկըրտի՞կը...,
= Մէջ սեւ պո՞ւտկին:
- Սեւ պուտո՞ւկը...,
= Քեռու քա՞մակ:

4-րդ Եղանակ

- Քեռու քա՞մկէն ինկաւ կո՞տրաւ,
= Սը՞կըրտի՞կը՛ քը՞ռաւ փա՞խաւ:

61. ԱՐՏՈՒՏԻԿ

(Նոր ոտքի ելնող երախայի երգ)

1-րդ Եղանակ

- Աքէ՞ն, աքէ՞ն, նո՞ր տոտիկ.
Իմ խօրօտիկ Արտուտիկ:

2-րդ Եղանակ

Կարմի՞ր, քըթըթի՞կ, Արտուտիկ.
Շէկի՞կ, խօրօ՞տիկ, Արտուտիկ:

3-րդ Եղանակ

Բոպիկ մի՛ քալեր, Արտուտիկ.
Փո՞ւշ խըրի տոտիկ, Արտուտիկ.
Դո՞ւ ես խօրօ՞տիկ, Արտուտիկ.
Արծը՞թէ կօտիկ, Արտուտիկ.
Կարմի՞ր խընձո՞րիկ, Արտուտիկ.
Դո՞ւ նը՞ռան հա՛տիկ, Արտուտիկ:

4-րդ Եղանակ

- Աքէ՞ն, աքէ՞ն, իմ խօ՛րօտիկ.
Իմ Արտուտիկ, նո՞ր տոտիկ.
Նո՞ր տոտիկ, նո՞ր տոտիկ:

62. ԱՅԳԵԿՈՒԹԻՒՆ

(Լուսնկայի եւ երախայի զրոյց)

- Մեռնիմ քե՞զի...,
= Կը՞լոր լուսնա՞կ:
(...նա՞ակ) Կը՞լոր լուսնա՞կ: (Նուաղուն արձագանգով)
- Ինչո՛ւ կ'ե՞րթաս...,
= Մի՞նա՞կ - մինա՞կ.
(...նա՞ակ) Մի՞նա՞կ - մինա՞կ: (Նուաղուն արձագանգով)
- Ծառ եմ տը՞նկե...,
= Քո՞ւ նըմանակ.
(...նա՞ակ) Քո՞ւ նըմանակ: (Նուաղուն արձագանգով)
- Բըռներ խա՞ղող...,
= Սե՞ւ ու սպիտա՞կ.
(...տա՞ակ) Սե՞ւ ու սպիտա՞կ: (Նուաղ, արձագանգով)
- Երթանք ժո՞ղվենք...,
= Կո՞ղո՛վներով.
(...րո՞ով) Կո՞ղո՛վներով: (Նուաղուն, արձագանգով)
- Բերենք պահենք...,
= Կա՞րա՛սներով.
(...րո՞ով) Կա՛րա՛սներով: (Նուաղուն, արձագանգով)
- Պապիկն ո՞ւտէ...,
= Իր թո՞ռներով,
(...րո՞ով) Իր թո՞ռներով: (Նուաղուն, արձագանգով)
- Օրո՛վ, տա՞րո՛վ, տա՞րի՛ներով,
Ծըլին, ծա՞ղկի՛ն, հա՞զա՛րներով.
Հա՞զարներով, հա՞զա՛րնե՛րո՞՛վ: (Նուաղուն, արձագանգով)

62. ՃՂՕՐԻ ԵՐԳ

1-րդ եղանակ
- Քո՞ւիր քո՞ւի...,

2-րդ եղանակ
= Դա՞րա - դարա.
- Ես ելայ...,
= Տանիսի քարա:

3-րդ եղանակ
- Քո՞ւիր քո՞ւի..., = Դա՞րա-դարա:
- Ես ելա՞յ..., = Բե՞րդի քարա:
- Կա՞նչեցի..., = Տէ՞ր Զաքարիա:
- Խո՞ւնկ ու մոմ..., = Պա՞տրա՛ստ ը՞րէ.
- Ի՞րի՛կունը..., = Խը՞թո՛ւմ ը՞րէ՛:

- Առա՜ւոտը..., = Պա՜շտօն ը՜րէ:

4-րդ եղանակ
- Քո՜ւիր քո՜ւի..., դարա-դարա,
- Ես ելայ՝ Բերդի բարա.
- Իմ եղբայրը՝ վեր՛ այդ Բերդին.
- Ոսկի քուրը՝ վեր՛ աջ թեւին:

1-րդ եղանակ. նուաղուն արձագանգներով զանգել.
- Քո՜ւիր քո՜ւի...,
= Դա՜րա - դարա.
- Ես ելայ...,
= Ե՜րկնուց բարա.
Ե՜րկ-նո՛ւց բարա՜աա:

63. ՄԻՈՒ-ՄԻՈՒ
(Զրոյց կատուի հետ)

Կրկնել արձագանգներով: Դէմ դէմի տրամախօսելով.
ձեւերն ու եղանակը համաձայն. կրկնումները՝ նուաղուն արձագանգներով.

= Միո՜ւ, միո՜ւ...,
- Դու ո՞ր կատուն:
= Կանափըտուն:
- Ուրկէ՞ կուգաս:
= Արտամետէն:
- Ի՞նչը կ՛ուզես:
= Սեր ու մածուն:
- Որո՞ւ կ՛տանիս:
= Իմ ձագերուն:

1-րդ եղանակ
- Ձագերդ ո՞ւր են.
= Թոնրին վըրայ:
- Ի՞նչ ես բերեր:
= Լաճ ու աղջիկ:

2-րդ եղանակ
- Անո՞ւն ինչ է:
= Զանգակ, բամպակ:

3-րդ եղանակ
- Փը՛շտա, փը՛շտա,
Փը՜շտ, կանափըտի՛կ կատո՜ւ...:

64. ՄԱՐՄՆԱԽԱՂ
(Կ՚երթայ-կուգայ)

[Եղանակ՝ ձեռքի հետ]
- Իմ մէկը ձեռ...,

[Աջ ձեռքը աջ-ձախ ճօճելով]
= Կ'երթայ - կուգայ.
Կ'ե՜րթայ - կուգայ:

[Աջ ձեռք եւ ձախ ոտք՝ ճօճելով]
- Ի՜մ մէկը ձեռ, ե՜ւ մէկը ոտ...,
= Կ'ե՜րթայ - կուգայ,
Կ'ե՜րթայ - կուգայ:

[Վերի տունին՝ արձագանգ, շարժումին հետ]
- Ի՜մ աջու ձեռ,
Ի՜մ ձախու ոտ...,
= Կ'ե՜րթայ - կուգայ,
Կ'ե՜րթայ - կուգայ:

[Ձախ ձեռք եւ աջ ոտք գլուխին հետ ճօճելով]
- Ի՜մ մէկը ձեռ, ի՜մ մէկը ոտ, ե՜ւ իմ գըլուխ...,
= Կ'ե՜րթայ - կուգայ,
Կ'ե՜րթայ - կուգայ:

[Վերինին արձագանգ]
- Ի՜մ ձախու ձեռ,
Իմ աջու ոտ...,
= Կ'ե՜րթայ - կուգայ,
Կ'ե՜րթայ - կուգայ:

[Երկու ձեռներ եւ ձախ ոտք ճօճելով]
- Ի՜մ երկու ձեռ, ե՜ւ մէկը ոտ...,
= Կ'է՜հայ - կըգայ,
Կ'է՜հայ - կըգայ:

[Վերինին արձագանգ]
- Ի՜մ երկու ձեռ,
Ի՜մ ձախու ոտ...,
= Կ'ե՜րթայ - կուգայ,
Կ'ե՜րթայ - կուգայ:

Եւ այսպէս կը շարունակուի, մէկառմէկ, փոխնիփոխ, յետոյ միասին, յիշելով եւ շարժելով՝ մարմինին ամբողջ անդամները, - լեզուն, վիզը, իրանը, երկու ձեռներն ու երկու ոտքերը, գլուխն ու աչքերը..., - մարմինը դարձնելով շարժուն-ճօճուն մեքենայ մը:

65. ՔԱՐԱՓՈՍԻԿ (MONTICULE) (*)

1-րդ եղանակ
- Քարա՜փոսիկ...,

2-րդ եղանակ
= Մա՜զ տուր, մա՜զ տուր, մա՜զ տուր:
- Մազա՜բուսիկ...,
= Մա՜զ տուր, մա՜զ տուր, մա՜զ տուր:

3-րդ եղանակ
- Քարա՛փոսիկ, մազա՛բուսիկ,
Մա՜զ տուր, մա՜աազ տո՜ւուր:

66. ՀԱ՛Ւ, ՔՆԻ՜Ր

[Ողոքիչ ձայնով]
- Հա՜ւ, քընի՜ր, քընի՜ր, քընի՜ր,

[Տարածի ձեւ]
Արծիւն եկեր՝ քու հայրը-մայր տարե՜ր,

[Յափշտակելու ձեւ]
Չի գա՜ա՜ա՜յ՜՜՜ քեզ ալ տանի...:

[Մարմրուն արձագանգ]
= Չի գա՜ա՜ա՜յ՜՜՜ քեզ ալ տանի:
Տա՜նի, տանի՜, տանի՜...:

(Հաւը, կամ՝ այստեղ տղայ մը, բռնելով՝ գլուխը թեւին տակ կը դնեն եւ օրրելով կ'եղանակեն):

67. ԱՐԵՒԻՆ ԴԷՄ
(Արեւ-Երախան ցուցնելով)

[Տարածուն եղանակ]
- Եկա՜ն, եկա՜ն, եկա՜ն, եկա՜ն...
Եկա՜ն՝ երկու քո՜ւրուէ քուր.

[Նուաղուն արձագանգ]
= Քուրուէքուր, քո՜ւրուէքուր:
- Ձոյգ արեգակ, քո՜ւր ու քուր.

[Արձագանգ]
= Քո՜ւր ու քուր.

(*) Այս՝ ինչպէս ուրիշ երգախաղերու մանրամասն նկարագրութիւնները տուած եմ *Արեւելեան խաղաչխարհ*իս երկու հատորներուն մէջ: Զ.

- Եկա՛ն, եկա՛ն, եկա՛ն, եկա՛ն...,
Եկա՛ն՝ երկու քուրուէքուր:

[Արձագանգ]
= Քո՛ւրուէքուր, քո՛ւրուէքուր.

[Հիացիկ]
- Կարմի՛ր, քեհե՛զ կապպուտը.
Կանաչ - դեղին շապկուոր:

[Իբր արձագանգ]
= Ծիրան ու բոց լաչաւոր.
Խարտիշագեղ բաշաւոր...:
- Եկա՛ն եկա՛ն, եկա՛ն, եկա՛ն...,
Եկա՛ն՝ երկու քո՛ւր ու քուր.

[Արձագանգ]
= Քո՛ւր ու քուր, քո՛ւր ու քուր.
- Մազերը բոց ու զանգուր.
Հազար համբոյր՝ մէ՛կ համբոյր:

[Արձագանգ]
= Մէ՛կ համբոյր, մէ՛կ համբոյր:
- Շողաքաքախ քո դէմքին,
Մեղրաքաքախ շրթունքին:
= Շուռ տուր կաքաւ արծըթին,
Առնէ ցաւերն իմ տըղին:

Փարիզ

Հայաստանի կոչնակ, շաբաթաթերթ, Նիւ Եորք, ԼԱ. տարի
- 26 Սեպտեմբեր 1931, թիւ 39, էջ 1230-1233
- 3 Հոկտեմբեր 1931, թիւ 40, էջ 1266-1267
- 10 Հոկտեմբեր 1931, թիւ 41, էջ 1300-1301
- 7 Նոյեմբեր 1931, թիւ 45, էջ 1424-1425
- 28 Նոյեմբեր 1931, թիւ 48, էջ 1517-1518
- 12 Դեկտեմբեր 1931, թիւ 50, էջ 1588

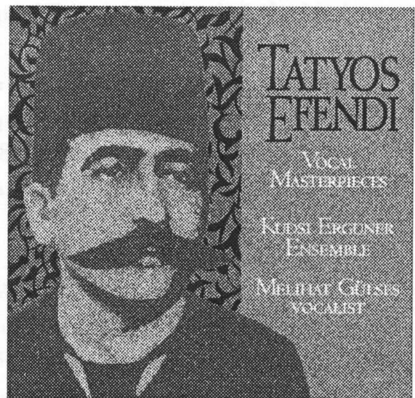
ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ՔԷՄԱՆԻ ԹԱԴԷՈՍԻ ԳՈՐԾԵՐԸ

Երկու խտասալիկներ կ'ամփոփեն հռչակաւոր Քէմանի Թադէոսի յօրինումներուն լաւագոյն նմոյշները: Մէկը կը բովանդակէ երաժշտահանին գործիքային ստեղծագործութիւնները, միւսը՝ երգային: Խտասալիկներն են.



ԽՈՐԱԳԻՐ՝ Tatyos Efendi
ԿԱՏԱՐՈՂ՝ Kudsi Erguner Ensemble
ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՎԱՅՐ՝ Իսթանպուլ
ԸՆԿԵՐՈՒԹԻՒՆ՝ Traditional Crossroads (Նիւ Եորք)
ԽՏԱՍԱԼԻԿԻ ԹԻՒ՝ 4277
ԱՐՏԱԴՐՈՒԹԵԱՆ ԹՈՒԱԿԱՆ՝ 1996



ԽՈՐԱԳԻՐ՝ Tatyos Efendi: Vocal Masterpieces [Երգչային գլուխ գործոցներ]
ԿԱՏԱՐՈՂ՝ Kudsi Erguner Ensemble, մեներգչուհի՝ Մելիհաթ Կիւլսէս
ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՎԱՅՐ՝ Իսթանպուլ
ԸՆԿԵՐՈՒԹԻՒՆ՝ Traditional Crossroads (Նիւ Եորք)
ԽՏԱՍԱԼԻԿԻ ԹԻՒ՝ 4278
ԱՐՏԱԴՐՈՒԹԵԱՆ ԹՈՒԱԿԱՆ՝ 1996

Երկուքին արտադրիչն (producer) է Հարոլտ Յակոբեան, որ գրած է նաեւ խտասալիկներուն գրքոյկները անգլերէն լեզուով: Երկու խտասալիկները կը կրեն միեւնոյն գրութիւնները: Յակոբեան կու տայ Թադէոսի կենսագրութիւնը, կը բացատրէ օսմանեան երաժշտութեան սեռերը (genre) եւ կը բնութագրէ երաժշտահանի ստեղծագործական յատկանիշները:

Թադէոս Էֆէնտի կը համարուի օսմանեան աւանդական երաժշտութեան առաջամարտիկներէն մէկը:

Զաւակը վաճառական Մանուկ Էքսէրճեանին, ան ծնած է Օրթաքէօյ: Ծննդեան թուականը վերջնականապէս ստուգուած չէ, կը նշուի 1855, 1858 եւ 1863: Մօրեղբայրը՝ դերասան եւ երաժշտահան Մովսէս Փափազեան կը քաջալերէ Թադէոսին հետե-

ւիլ երաժշտութեան: Ան կը սկսի նուագել քանոն եւ ապա կը փոխէ քէմանի, չուտով դառնալով Իսթանպուլի երաժշտական շրջանակներու ամենայայտնի քէմանահարնե-րէն մէկը: Յօրինողութիւն կ'ուսանի Աստիկ եւ Ճիվան էֆէնտիներու մօտ, կը տիրա-պետէ Հայ Արդի Ձայնագրութեան:

Թադէոս կ'ապրի այն ժամանակաշրջանը, երբ օսմանեան երաժշտութիւնը ար-քունիքէն կը փոխադրուէր լայն հասարակութիւն: Մինչ այդ, սուլթանները հովանա-ւորներն էին երաժիշտներուն: Բայց ԺԹ. դարու սկիզբը, օսմանեան քաղաքանութեան արեւմտականացումին հետեւանքով կը կազմաւորուի քաղքենի դասակարգը, որ աստիճանաբար իր ձեռքը կը վերցնէ երաժշտութիւնը: Երաժիշտները մէկ կողմէն ձեռք կը ձգեն ստեղծագործական անկախութիւն եւ գաղափարական թարմացում, միւս կողմէն՝ հեռանալով արքունիքէն, կը կորսնցնեն նիւթական կարեւոր աջակցու-թիւնը: Թէեւ Թադէոս չքանչանի արժանացած էր Սուլթանին կողմէ, բայց, միեւնոյնն է, ապրուստը ապահովելու համար ստիպուած էր ստանձնել տարբեր աշխատանք-ներ:

Ալքոհոլիք մըն էր ան: Բայց կ'ըսեն՝ որ իր լաւագոյն գործերը յօրինած է գինով վիճակի մէջ: Հակառակ իր հռչակին, ան կը մահանայ աղքատութեան մէջ, 1913 Մարտ 16-ին, եւ կը թաղուի Գատիքէօյի հայկական գերեզմանատան մէջ[1]:

Իր արուեստը բարձր գնահատուած է հայկական, թուրքական եւ արաբական շրջանակներու մէջ:

Մահուան առիթով, Ահմէտ Րասիմ Պէյ յօդուած մը կը գրէ *Թասվիրի էֆքեար* լրագիրին մէջ, իր երաժշտութիւնը նկատելով զուտ արեւելեան՝ առանց օտարամուտ տարրերու[2]:

Ըստ Երլմազ Էօզթիւնային, ան կը հանդիսանայ թուրքական երաժշտարուեստի ամենակարեւոր երաժշտահաններէն մէկը՝ յոյն Զաքարիայի (մահացած շուրջ 1740) եւ Հրեայ Իսաքի (շուրջ 1745 - 1814) հետ[3]:

1924-ին, արուեստի եգիպտական ամսագիր *Ռաուտաթ էլ-պալապէլ*, ի միջի այ-լոց, կը գրէ.

«Թադէոս էֆէնտի հայ մըն էր որ կ'ապրէր Պոլսոյ մէջ...:

«Իր *փեշրեւ*ներն ու *սէմայի*ները ունէին բարձր տրամադրութիւն եւ ցայտուն անհատականութիւն, ինչպէս նաեւ յագեցած էին քաղցրութեամբ, գեղեցկութեամբ, չնորհալի ոճով եւ վայելչագեղութեամբ: Անոնք կը յատկանշուէին անակնկալներով եւ նորագիւտութիւններով: Հակառակ Թուրքիայի մէջ գտնուող վարպետներու չատու-թեան, *փեշրեւ*ներու առատութեան եւ երաժշտական յօրինումներու մեծ քանակին, Թադէոս էֆէնտի ունէր յատուկ ոճ մը՝ զուրկ կրկնօրինակութիւններէ եւ նմանու-

---

1.-Կենսագրական այս տուեալները վերցուցած եմ խտասալիկի գրքոյկի Հարոլտ Յակոբ-եանի յօդուածէն:

2.-«Հայ արուեստագէտի մը մահը», Արիստակէս քհնյ. Հիսարլեան, *Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1909*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 174:

3.-*Die Musikhandschrift des Ruben Hagopiyan aus Armas. Osmanische Kunstmusik in einer armenischen Quelle des ausgehenden 19. Jahrhunderts* [*գերմաներէն*՝ Ռուբէն Յակոբեանի ձեռագիրը Արմաշէն. օսմանեան երաժշտարուեստը ԺԹ. դարու վերջաւորութեան հայկական աղբիւրի մը մէջ], փաքսիմիլ, գնահատութիւն եւ փաստագրութիւն խմբագրութեամբ Ռալֆ Մ. Եակէրի [Ralf M. Jäger], Franz Steiner Verlag, Շթութկարտ, 2000, էջ I, 9-10:

թիւններէ:

«Հիացումի արժանի հռչակաւոր *փեշրեւ*ներէն է *րասմ փեշրեւը*, որ կը յատկանշուի քաղցրութեամբ, վայելչագեղութեամբ, ամուր կառուցուածքով, հաճելի տրամադրութեամբ եւ մեղմաբարոյ ոճով: Անիկա նմոյշ մըն է անհասանելի պարզութեան: Նոյնպէս՝ *կարչըղար փեշրեւը*: Ան ունի սքանչելի երաժշտական յուզականութիւն եւ հրապուրիչ չարադրանք՝ որոնք առաջին պահէն կը գրաւեն ունկնդիրին էութիւնը եւ ապա թափանցելով մարդկային հոգիին մէջ կը գրկախառնուին անոր հետ՝ պատճառելով զգացական գոհունակութիւն եւ լողական հաճոյութիւն: Ասոր կը յաջորդէ *հիճազքեար փեշրեւը*, որ ունի ամրակուռ երաժշտական յօրինուածք:

«Իսկ պարոն Թաղէոսի ծանօթ *սէմայի*ներէն են՝ *սուզինաք, կարչըղար, հիւսէյնի, հիճազքեար*, որոնք բոլորն ալ վայելչագեղ ու գեղեցիկ են եւ կը բովանդակեն գեղարուեստական բարձր արժանիքներ»[4]:

Եգիպտացի երաժիշտներ Ապտ էլ-Մենեէմ Արաֆա եւ Սաֆար Ալի, նոյնպէս չեշտելէ ետք Թաղէոսի հայութիւնը, կ'աւելցնեն.

«Ունէր բարձրաչնորհ նկարագիր եւ ցայտուն անհատականութիւն, ինչպէս նաեւ օժտուած էր քաղցր բնաւորութեամբ, չնորհալիութեամբ եւ բարի վարքով:

«Յանկանալով նոր դուռ մը բանալ երգահանութեան մէջ, կը յօրինէ կարգ մը յառաջադէմ եղանակներ՝ ուր կը յարգէ երաժշտութեան դասական հիմունքներն ու կանոնները, եւ կ'ընթանայ ընդունուած երաժշտական չարադասութեան կանոններով՝ առանց խախտելու երգին կառուցուածքը...: Իր յայտնի *փեշրեւ*ներէն է *րաստ փեշրեւը*՝ որ արժանի է հիացումի: Յօրինած է *րաստ, սուզինակ* եւ *չարկեահ փեշրեւներ*, այլեւ *հիւսէյնի* եւ *հիճազքեար քիւրտ սէմայի*ներ»[5]:

Յակոբ Պարոնեան՝ որ յայտնի է իբրեւ արեւելեան երաժշտութեան սիրահար, կ'ըսուի թէ «հիացող մ'էր Թաղէոսին եւ կ'ըսէր թէ նուագարանով մը ատկէ աւելի ճարտարութեամբ չե՛ն կրնար արտայայտուիլ նուրբ զգացումներ»[6]:

Արիստակէս Հիսարլեան կը գտնէ՝ որ «Անխոնջ եւ վաստակաւոր հեղինակ մ'եղաւ սա՝ երբեք վհատիլ չգիտցող»[7]: Իսկ Գրիգոր Պէրպէրեան դիտել կու տայ՝ որ «իւր հեղինակած բէչրէվները, սէմայիները եւ չարգիները Թուրք երաժշտութեան մէյ մէկ գոհարներ են. իւր համբաւը տարածուած է Սուրիոյ եւ Եգիպտոսի մէջ: Արաբ երաժշտագէտներ, Թաղէոսի անունը մեծ յարգանքով կը յիշեն»[8]:

Թաղէոսի երաժշտական առանձնայատկութիւններուն մասին այսպէս կը գրէ Հարոլտ Յակոբեան.

«Իր ստեղծագործութիւններուն մէջ Քէմանի Թաղէոս երեւան կը բերէ դարերու ընդմէջէն կազմաւորուած ու յղկուած Օսմանեան դասական ձեւերու տիրապետու-

---

4.-«Երաժշտութեան հերոսները. Քէմանի Թաղէոս էֆէնտի՝ ստեղծագործ արուեստագէտը, հեղինակը սքանչելի *փեշրեւ*ներու եւ *սէմայի*ներու», *Ռատատաթ էլ-պալապէլ*, ամսաթերթ, Գահիրէ, 1 Մարտ 1924, Դ. տարի, թիւ 6, էջ 1-3:

5.-Ապտ էլ-Մենեէմ Արաֆա եւ Սաֆար Ալի, *Ուտի ուսուցում*, Ե. հրատ., Գահիրէ, 1974, էջ 51: Ամբողջական բնագիրը *տե՛ս Միծեռնակ*, Յունուար 2002, Բ. տարի, թիւ 1 (5), էջ 68:

6.-«Հայ արուեստագէտի մը մահը», Արիստակէս քհնյ. Հիսարլեան, նչ. աչխ.ը, էջ 173:

7.-Արիստակէս քհնյ. Հիսարլեան, նչ. աչխ.ը, էջ 173:

8.-Գրիգոր Պէրպէրեան, «Հայոց դերը Թուրք մչակոյթին մէջ. երաժշտութիւնը», *Ընդարձակ տարեցոյց Ազգային Հիւանդանոցի*, Կ. Պոլիս, 1931, էջ 125:

թիւն մը, եւ Պեթհովէնի նման քնարականութիւն մը՝ որ եզակի է իր մեղկութեամբ եւ արեւմտեան ձեւերու չդարչապատումով...։

«...Յայտնի չէ եթէ Թադէոս ուսանած է եւրոպական դասական երաժշտութիւն կամ առիթ ունեցած է առնչուիլ անոր հետ թէ ոչ։ Իր գործածութիւնը հիմնանիւթ եւ փոփոխակին [theme and variation], հիմնանիւթային մշակումին, մեղեդային ու կշռութային նախադասութիւններու շրջումին [inversion] եւ մեծացումին [expansion] կը թուին առ նուազն ցոյց տալ իր գիտանքը եւրոպական պարոքի եւ դասական երաժշտահաններու կիրառութիւններուն։ Անկասկած, նոյն բնագաւառի միւս երաժշտահանները յօրինողական այս միջոցներուն կը դիմէին նուազ տարողութեամբ։ Հաւանական է՝ որ երաժշտական թատրոնը եւ օփերան, որոնք արդէն ժողովրդական դարձած էին Իսթանպուլի մէջ, յատկապէս հայկական շրջանակներու մէջ, իր ›որամադրութեան տակ էին։ Ամէն պարագայի, իր ստեղծագործութիւնները յատկանշական են յիշեալ երաժշտական կառուցուածքներուն միաւորումով։

«Թադէոսի երաժշտական ոճին ուսումնասիրութիւնը կը բացայայտէ քնարական մեղեդիները զարգացնելու իւրայատուկ համակարգ մը՝ հիմնուած շրջուած, մեծացուած եւ փոփոխուած կարճ ենթադասոյթներու [motifs] վրայ, արհեստավարժութիւն [technique] մը՝ որ յաճախ զուգորդուած է Պեթհովէնի գրելաձեւին հետ։ Օրինակ, *պէսթէնիկեար փեշրեւ*ին մէջ, հետեւեալ ենթադասոյթը՝



կը յայտնուի իւրաքանչիւր մասի մէջ։ Անով կը սկսի նախադասութիւնը, ապա ան կը յայտնուի երկրորդ հատածին մէջ դէպի *սապա* ձայնանիշը կատարուած երրեակ բարձր փոխադրութեամբ, եւ նորէն կը կրկնուի հիմնաձայնին (*սեկեահ*) վրայ՝ փակելու համար նոյն նախադասութիւնը։ Ենթադասոյթին այս հնարագէտ գործածութիւնը ոչ միայն հիմնանիւթապէս [thematically] կը միաւորէ գործը, այլ անմիջապէս կը հաստատէ երկու *մաքամ*ներուն (*սապա* եւ *սեկեահ*) ձայնակայքային [scale] կաղապարը՝ որոնք կը կազմեն *պէսթէնիկեար* համաձայնոյթը [mode]։ Ողջ ստեղծագործութեան ընթացքին աներնդհատ տեղի կ'ունենան ենթադասոյթին փոփոխակումները [variations]։ Երկրորդ մասին սկիզբը կը շարադրուի շրջուած [inverted] փոփոխակ մը, մինչ երրորդ մասի դանդաղ հատուածին մէջ երկիցս կը նուագուի մեծացուած [expanded] տարբերակ մը։

«Թադէոսի հմտութիւնը զարտուղելու [modulating], մշակելու եւ զուգադրելու հետաքրքրական համաձայնութային համադրութիւններ կը տարածուի իր ողջ ստեղծագործութիւններուն մէջ, ըլլան անոնք գործիքային թէ երգային։ *Քիւրտիլի հիճազքեար սազ սէմայի*ն կը բացայայտէ Թադէոսին կարողութիւնը միաձուլելու զանազան *մաքամ*ներ շղթայակապ ամբողջականութեան մը մէջ։ Իւրաքանչիւր բաժին (*խանէ*) կը ծառայէ իբրեւ կարճ մշակումի մաս մը զանազան *մաքամ*ներու մէջ։ Առաջին *խանէ*ն կը զարտուղուի դէպի մերձաւոր համաձայնոյթը՝ *հիճազքեար*, մուծելով *ֆա կիսվեր* [F sharp] ածանցումը։ *Քիւրտիլի հիճազքեար փեշրեւ*ը կը մեկնէ աւելի հեռաւոր *մաքամ*ներ։ *Սապա մաքամ*ին մուտքը չորրորդ *խանէ*ին մէջ կը խտացնէ Թադէոսի համաձայնութային ստեղծագործականութիւնը։ Թէեւ *քիւրտիլի հիճազքեար*ի եւ *սապայ*ի միացումի օրինակներ կարելի է գտնել գրականութեան մէջ, սակայն չորրորդ *խանէ*ին մէջ Թադէոսի յանկարծակի զարտուղութիւնը եզակի է եւ յանդուգն։ Նոյնիսկ

աւելի վճռական է *նէհավէնտ* եւ *իւշշաք* համաձայնոյթներուն միացումը *ճանա ֆիր-քաթինլէ* երգին մէջ: Թէեւ գարտուղութիւնը սովորական երեւոյթ մըն է եւ արդարեւ արդէն գործածուած *շարքը*ի մը երկրորդ մասին մէջ, բայց Թադէոս զայն ուշացնելով մինչեւ նախադասութեան ամենավերջը՝ *մաքամ*ը կը ներկայացնէ անսպասելիօրէն: Նախադասութիւնը կ'աւարտի խաբուսիկ քատենցայով մը նոր *մաքամ*ին մէջ, աւելի եւս դժուարացնելով վերադարձը սկզբնական հիմնաձայնին, զոր Թադէոս այսուհանդերձ նրբօրէն գլուխ կը հանէ երկրորդ նախադասութեան մէջ»[9]:

Խտասալիկներուն առաջինը կը բովանդակէ Թադէոսի ամբողջ գործիքային երաժշտութիւնը: Անոնք են. վեց *փեշրեւ*՝ *սուզինաք, քիւրտիլի հիճազքեար, րասթ, իւշշաք, կարճըղար, պէսթէնիկեար*, եւ հինգ *սազ սէմայի*՝ *սուզինաք, քիւրտիլի հիճազքեար, րասթ, հիւսէյնի, կարճըղար*: Հարոլտ Յակոբեան կը նշէ՝ որ Թադէոսին վերագրուող *հիւսէյնի փեշրեւ* մը անկարելի եղաւ գտնել:

Երկրորդ խտասալիկը նուիրուած է *շարքը*ներուն: Թադէոսի 53 *շարքը*ներէն ընտրուած են 16 հատ՝ «Կամզէտէյիմ տէվա պուլմամ», «Պու աքչամ կիւն պաթար-քէն», «Կիւլտիւն էղլէնտին», «Կէօփ սիւզիւփ եան պագըշընլա եինէ ալտաթմա պէ-նի», «Կէօնիւլ տիւշթիւ եինէ կիւլզարը զեւքէ», «Զեքթիմ էլիմի», «Զեշմի ֆեթթա-նըն», «Մէյի լալինլէ տիլ մեսթանէ օլսուն», «Պիր կէօնլիւմէ պիր հալի փերիշանըմա», «Պիլմէմ քի նէտէնտիր», «Ճանա ֆիրքաթինլէ», «Մանի օլույօր», «էհլի աչքին նեչ-վեկահը», «Աթֆէթմէ սաքըն հանչերի», «Կէլ էյա կէօզլիւմ էֆէնտիմ եանըմա» եւ «Կէօզիւմ հասրեթլէ կիրեանտըր»:

Երկու խտասալիկներուն մէջ, Քուտսի էրկունէր Համոյթը կազմուած է միեւնոյն անդամներէն՝ Քուտսի էրկունէր (նէյ-նայ), Սիւլէյման էրկունէր (նէյ-նայ), Պաքի Քէմանճի (քէման), Շիւքրիւ Քապաճի (քլարինէթ), Հիւսնիւ Անիլ (քանոն), Մեհմէթ Պիթմէզ (ուտ), Նեճիփ Կիւլսէս (թանպուր) եւ Տողան Հոչսէս (տէֆ-դափ): Երկրորդին մէջ կ'աւելնայ երգչուհին՝ Մելիհաթ Կիւլսէս:

Կատարողական առումով, աչքի կը զարնէ համոյթին միասնականութիւնը: Յանկարծաբանական [improvisation] տարրին գոյութիւնը արեւելեան երաժշտութեան մէջ երբեմն կը խախտէ կատարողներուն միջեւ հնչողական եւ կշռութային միասնականութիւնը: Այս առումով, Քուտսի էրկունէր Համոյթը ի յայտ կը բերէ կատարողներուն միջեւ գերազանց փոխըմբռնում եւ փոխզգացողութիւն:

Համոյթին հնչողութիւնը քնարական է, գեղեցկահիւս ոլորումներով եւ ճկուն շարայարութեամբ լեցուն, առանց երբեք զգացական չափազանցութիւններու ու գեղումներու:

Երգչուհին ունի քնարական ձայն եւ անբռնազբօսիկ երգելակերպ: Ան կը կարողանայ զանազանութիւն մտցնել *շարքը*ներուն միջեւ՝ ըստ իրենց բովանդակութեան:

Երկու խտասալիկներուն մէջ աւելցուած են իւրաքանչիւր մենակատար նուագարանի մէկական *թաքսիմ*: *Թաքսիմ*ը յանկարծաբանական միջնանուագ մըն է, որ նախատեսուած է կապելու երկու գործեր: Այստեղ կատարողը կը բացայայտէ *մաքամ*ներուն եւ *մաքամ*ներու միաձուլումներուն տիրապետելու իր հմտութիւնը, արհեստավարժական կարողութիւնները, զգացական յուզականութեան խորութիւնը եւ երեւակայական թռիչքը: Արեւելեան երաժշտութեան ամենաբնորոշ սեռերէն մէկն է *թաքսիմ*ը: *Բիւզանդիոն*ի թղթակիցը կը գրէ՝ թէ «Թադէոս երբեմն լուին

9.-Խտասալիկին գրքոյկը:

կ'արտասուէր իր ջութակով *թաքսիմ* մը զարկած միջոցին»[10]: Յանկարծաբանութեան այս բնատուր գեղեցկութիւնը, արեւմտեան այսօրուայ երաժշտութեան կատարողական արուեստին մէջ բացարձակապէս վերացած է: Անոր համարժէքը պահպանուած է միայն ճազի մէջ: Ի. դարու ոչ մէկ դաշնակահար կամ ջութակահար կը մտածէ քոնչերթոներուն քատենցաները իրապէս յանկարծաբանել՝ ինչպէս կ'ընէին նախորդ դարերուն: Արեւելեան յանկարծաբանութեան մէջ նաեւ ի յայտ կու գայ կատարողի անհատականութեան յատկանիշները: Այսպէս, հովուերգականութիւն մը կայ քէմանահարի նուագին մէջ, սրտաչարժ մելամաղձութիւն՝ նէյահարին, ականակիտ պարզութիւն՝ ուտահարին, անձկութիւն ու կարօտ՝ քանոնահարին, զգաստ վայելչագեղութիւն՝ թանպուրահարին, եւ յորդաբուխ զգացականութիւն՝ քլարինէթահարին:

Արեւելեան երաժշտութեան կենդանի կատարումը միշտ տեղի կ'ունենայ ունկընդիրներուն անմիջական մասնակցութեամբ, այսինքն՝ անոր կ'ուղեկցին ունկնդիրներուն հիացական բացագանչութիւններն ու ծափերը, ի տարբերութիւն արեւմտեան համերգասրահներու կատարողական աւանդոյթներուն, ուր ունկնդիրը ենթադրուած է ծափահարել ու իր վերաբերմունքը արտայայտել միայն գործին ամբողջական կատարումէն ետք: Սթիւտիոյի ձայնագրութեան մէջ, բնականաբար, հասարակութիւն չկայ: Ի. դարուն յայտնուած ու աստիճանաբար զարգացած ձայնագրութեան միջոցները տարբեր որակ տուած են արեւելեան երաժշտութեան բնաբանին: Մշակելով արեւելեան երաժշտութեան ձայնագրութեան գաղափարը, մէջտեղ եկած է յղկուած, մաքրամաքուր նուագածութիւն մը, ճշգրտութեան իմաստով նմանելով եւրոպական ուղղութեան, բայց խորքային առումով մնալով արեւելեան: Այս որակը՝ թէեւ հեռու կատարողական կենդանի գործադրութեան դարաւոր բնաբանէն, սակայն նոր գունաւորում տուած է արեւելեան արուեստին, միշտ պահպանելով անոր ենթաբնագրային չերտերը եւ աւանդական կատարողականութեան յատկանիշները: Թաղէոս Էֆէնտիին նուիրուած երկու խտասալիկները լաւագոյն մարմնաւորումն են այս որակին:

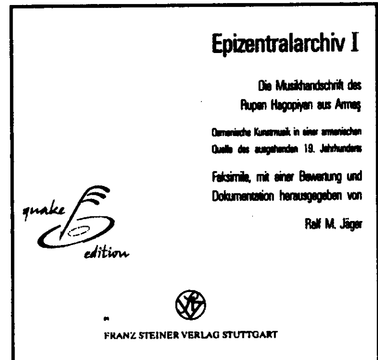
Հ. Ա.

10.-«Հայ արուեստագէտի մը մահը», Արիստակէս քհնյ. Հիսարլեան, նչ. աշխ.ը, էջ 173:

ԳՐԱԽՕՍԱԿԱՆ

ՇԹՈՒԹԿԱՐՏԻ ՄԷՋ ԿԸ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԻ ՀԱՅ ԱՐԴԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՄԲ ՁԵՌԱԳԻՐ ՄԸ

Խտասալիկի ձեւով լոյս տեսած գիրք մըն է.



ԽՈՐԱԳԻՐ՝ *Die Musikhandschrift des Ruben Hagopiyan aus Armas. Osmanische Kunstmusik in einer armenischen Quelle des ausgehenden 19. Jahrhunderts* [*գերմաներէն*՝ Ռուբէն Յակոբեանի ձեռագիրը Արմաշէն. օսմանեան երաժշտարուեստը ԺԹ. դարու վերջաւորութեան հայկական աղբիւրի մը մէջ]

ԽՄԲԱԳԻՐ՝ Ralf M. Jäger (փաքսիմիլ, գնահատութիւն եւ փաստագրութիւն)

ՀՐԱՏԱՐԱԿԻՉ՝ Franz Steiner Verlag, Շթութկարտ

ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹԵԱՆ ԹՈՒԱԿԱՆ՝ 2000

Հատորին հիմքը կը կազմէ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ նոթագրուած ձեռագիր ժողովածուի մը փաքսիմիլ վերարտադրութիւնը: Ձեռագիրը կը բովանդակէ օսմանեան երգարուեստի նմոյշներ՝ մեծ մասամբ *շարքը*ներ, հայատառ թուրքերէն բառերով, գրուած Արմաշի մէջ, 1900-ին ատեններ, անյայտ ձեռագիրով: Բնագիրը ժամանակին Արմաշի մէջ եղած է ոմն. Ռուբէն Յակոբեանի սեփականութիւնը իսկ այժմ կը գտնուի գերմանական անձնական հաւաքածոյի մը մէջ:

Ռուբէն Յակոբեանի ձեռագիրին խմբագիրն է Միւնսթէրի Westfälischen Wilhelms համալսարանի դասախօս՝ տոքթ. փրոֆ. Ռալֆ Մարթին Եակէր (ծնած Լէնկէրիխ/Վեսթֆալըն (Գերմանիա), 1963): Ան մասնագէտ մըն է օսմանեան երաժշտութեան: Տոքթորական թեզը պաշտպանած է ԺԹ. դարու օսմանեան երաժշտարուեստին եւ անոր ձեռագիր աղբիւրներուն մասին: Ունի բազմաթիւ գիտական հատորներ եւ յօդուածներ: Անոնց մէջ կը գտնուի Իսթանպուլի Համալսարանի Երաժշտանոցի դիւաններուն մէջ գտնուող Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ (իր անուանումով՝ Համբարձումեան ձայնանիշերով) նոթագրուած ձեռագիրներուն ցանկը[1]: Գրած է նաեւ ուսումնասիրութիւն մը՝ ԺԹ. դարու երկրորդ կէսին օսմանեան դասական երա-

1.-Ռալֆ Մարթին Եակէր [Ralf Martin Jäger], "Katalog der hamparsum-notas-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul" [*գերմաներէն*՝ Ցանկ Իսթանպուլի Համալսարանի Երաժշտանոցի դիւաններուն մէջ գտնուող Համբարձումեան ձայնանիշերով ձեռագիրներուն], *Schriften zur Musicwissenschaft aus Münster* [Երաժշտագիտական յօդուածներ Միւնսթէրէն], խմբգր.՝ Քլաուս Հորչանսքի [Klaus Hortschansky], հատոր 7, Այզընախ, 1996: Այս աղբիւրը չեմ տեսած: Անոր մասին նշուած է հեղինակի համացանցային կայքին մէջ՝ www.uni-muenster.de/Musikwissenschaft/Jaeg.htm:

ժշտութեան զարգացումին մէջ հայերուն ունեցած դերին մասին[2]:

Ներկայ հրատարակութեան համար Ռ. Եակէր կը գրէ համապարփակ ներածութիւն մը հետեւեալ խորագիրով՝ «Ռուբէն Յակոբեանի ձեռագիրը Արմաշէն. քննարկում յոյներու, հայերու եւ թուրքերու երաժշտութեան՝ ԺԹ. դարու վերջաւորութեան Օսմանեան Կայսրութեան մէջ»:

Ահաւասիկ ներածութեան համառօտ բովանդակութիւնը: Ուղղանկիւն փակագիծերու մէջ գրութիւնները աւելցուած են իմ կողմէս.

Առաջին Համաշխարհային Պատերազմին Օսմանեան Կայսրութիւնը կ'ապրէր իր հոգեվարքը, յառաջացնելով անկումային իրավիճակ: Բռնակալ (dictator) երիտթուրքեր՝ Մուսթաֆա Թալէաթ Փաշա, Էնվէր Փաշա եւ Ահմէտ Ճեմալ Փաշա, Առաջին Համաշխարհային Պատերազմի ժամանակ կը յայտարարեն «Սուրբ պատերազմ»: Օսմանցիներուն կողմէ կ'իրականացուի Հայկական Եղեռնը [Ռ. Եակէր կ'ընդունի եղեռն (գերմաներէն՝ Genocid) բառը]: Այս կոտորածէն զերծ չի մնար նաեւ Արմաշի Հոգեւոր Կաճառը, որ 1916-ին կը ստիպուի փակել իր դուռները: 1889-ին, աւելի քան 250 տարուան պատմութիւն ունեցող Արմաշի վանքին մէջ բացուած էր աստուածաբանական համալսարան [Դպրեվանք], ուր 1890-ին արդէն հոգեւոր կրթութեան աւելցած էր հայկական գրականութեան ու պատմութեան, ինչպէս նաեւ անգլերէն եւ ֆրանսերէն լեզուներով դասընթացքներ: Ասկէ առաջ, 1896-ին, Արմաշի Կաճառին ղեկավարները եւս ենթարկուած էին համիտեան հալածանքներուն, բայց հաւանական է՝ որ Կաճառը կարողացաւ իր գործունէութիւնը շարունակել շնորհիւ իր կրթական համակարգին մէջ մուծած փոփոխութիւն-սահմանափակումներուն:

Դպրեվանքի գոյութեան 27 տարիներու ազդեցութեան տակ ծաւալուած Արմաշի մշակութային կեանքին մասին մատչելի նիւթերը սակաւաթիւ են: Այս սակաւաթիւ նիւթերէն մէկն է ներկայ ձեռագիրը, որ եղած է Արմաշի Ռուբէն Յակոբեանի անձնական գրադարանին սեփականութիւնը [ինչպէս գրուած է ձեռագիրին մէջ՝ «Ի Գրեանց Ռ. Յակոբեանի Արմաշցւոյ», որուն տակը աւելցուած է արաբատառ կնիք՝ «Ռուբէն Յակոբեան»], իսկ այժմ կը գտնուի գերմանական անձնական հաւաքածոյի մը մէջ: Ձեռագիրը՝ 12.7 x 19.8 սմ., կազմուած է 144 էջէ: Գրուած է հայերուն կողմէ գործածուող Համբարձում Լիմոնճեանի ձայնագրութեամբ, որ հնարուած է 1813-ին ատեններր: Ըստ գրութեան ձեւին եւ բովանդակութեան, ան գրուած պէտք է ըլլայ 1900-ին ատենները: Նոթագրողներուն կամ ընդօրինակողներուն անունները անյայտ են: Բայց զանազան ձեռագիրներու առկայութիւնը եւ մատիտով նշանակուած յաւելագրութիւնները ենթադրել կու տան՝ որ ձեռագիրը կազմուած է գործադրութեան նպատակով եւ ոչ թէ գրադարանային պահպանումի:

Ձեռագիրին բովանդակութիւնը կը կազմէ ԺԹ. դարու երկրորդ կէսի օսմանեան երաժշտութեան նուագացանկը:

2.-Ռալֆ Մարթին Եակէր, *Die Bedeutung von Armeniern für den Wandel der osmanischen Kunstmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* [գերմաներէն՝ Հայերուն դերը օսմանեան դասական երաժշտութեան զարգացումին մէջ ԺԹ. դարու երկրորդ կէսին]: Այս ուսումնասիրութեան մասին հեղինակը յիշատակած է քննախօսուող գիրքի մատենագիտութեան մէջ: Այդ ժամանակ (2000) տակաւին կը նշուէր իբրեւ «տպագրութեան տակ»: Հաւանաբար ան տպագրուած ըլլայ այժմ:

Անոր գլխաւոր բաղկացուցիչը *շարքը* երգատեսակն է, որ 1850-ականներուն կու գար փոխարինել արքունիքի մէջ ինչող գործիքային երաժշտութեան համոյթին՝ *ինճէ սազ*ին կատարած հին ձեւերուն: ԺԹ. դարու առաջին կէսին, արքունիքի մէջ ելոյթ ունեցող համոյթներու նուագացանկին մէջ կը գերիշխէր *ֆասըլ* գործիքային շարք՝ իր զանազան բաղկացուցիչներով: 1850-էն ետք *ֆասըլ* կը պահպանէ լոկ իր արտաքին ձեւը եւ տեղի կու տայ *շարքը*ին, որ մեծ տարածում կը գտնէ արեւելեան սրճարաններուն եւ քազինոներուն մէջ:

Ռ. Յակոբեանի ձեռագիրը կ՚ընդգրկէ 33 երաժշտահաններու գործեր, ընդ որուն 23-ը թուրք, 6-ը հայ [ինչպէս ստորեւ պիտի նշեմ՝ պէտք է ըլլայ 22-ը Թուրք, 7-ը Հայ] եւ 4-ը յոյն: Նկատելի է, որ երկու յոյներու՝ Զաքարիայի (մահացած շուրջ 1740) եւ Թիրիաքիի (մահացած շուրջ 1750), եւ չորս թուրքերու՝ Իթրիի (1638 - 1712), Ապտուլլահ Էֆէնտիի (շուրջ 1775 - շուրջ 1825), Իսմայիլ Տէտէ Էֆէնտիի (1778 - 1846) եւ Րիզա Էֆէնտիի (1780 - 1852) կենսագրութիւնները կ՚աւարտին նախքան թուրքական աւանդական երաժշտութեան վերոյիշեալ փոփոխութիւնը: Թէեւ ԺԸ. դարու վերջաւորութեան գործած են կարեւոր հայ երաժշտահաններ, բայց անոնց գործերը տեղ չեն գտած Ռ. Յակոբեանի ձեռագիրին, ինչպէս նաեւ ցարդ յայտնի միւս ձեռագիրներուն մէջ: Կարելի է մտածել՝ որ նախապատուութիւն կը տրուէր միայն թուրք երաժշտահաններուն: Բայց ասիկա ճիշդ չէ, քանի որ ձեռագիրները կը բովանդակէին նաեւ յոյներու եւ հրեաներու գործեր: Կը նշանակէ՝ որ ոչ մէկ հայ երաժշտահան նշանակալի դեր խաղացած է օսմանեան արքունի երաժշտութեան մէջ, որով անոնց գործերը յարմար չեն նկատուած մատուցուիլ ձեռագիրներու մէջ: Եւ քանի որ ասիկա ոչ մէկ կապ ունի գործերու որակին հետ, հետեւաբար պատճառները պէտք է փնտռել ուրիշ հանգամանքներու մէջ, յատկապէս՝ գործերու բնոյթին: Արդարեւ, 1850-էն առաջ գրուած ձեռագիրները հիմնականապէս կը բովանդակեն արքունի *ինճէ սազ*ի *ֆասըլ*ներ: Բաց աստի՝ ինչպէս կը վկայեն երգերու խօսքերը բովանդակող ժողովածուները, նախքան փոփոխութիւնը կը յօրինուէին նաեւ *շարքը*ներ: Սակայն անոնք հազուադէպ կը կատարուէին արքունիքի մէջ եւ գլխաւորապէս կը հնչէին իբրեւ զուարճութեան երաժշտութիւն՝ աւանդական սրճարաններուն մէջ: Նկատի ունենալով, որ հայ երաժիշտները կը ձգտէին կատարել այս տեսակ երաժշտութիւն, ուրեմն հակուած էին յօրինել նպատակին ծառայող գործեր, մասնաւորապէս՝ *շարքը*ներ:

Փոփոխութենէն՝ 1850-էն ետք, հայերուն *շարքը*ները համահնչիւն կ՚ընթանան երաժշտական ընկալումի նոր բնաբանին հետ:

ԺԹ. դարու երկրորդ կէսին, *շարքը*ի ժողովրդականացումին շնորհիւ դասական երաժշտութիւնը կը ստանայ նոր թափ, որ թուրքական կեանքին մէջ կը շարունակուի մինչեւ այսօր: Այս սեռի զարգացումին մէջ հայերուն ունեցած աշխոյժ մասնակցութիւնը կրնայ թուրքական երաժշտարուեստին փոխանցած ըլլալ յատուկ բովանդակութիւն: Այս եզրակացութիւնը, անշուշտ, կարիք ունի վերանայուելու տեսական-վերլուծական հիմքերու վրայ: Օրինակ, պէտք է ուսումնասիրել՝ թէ երբեւէ *շարքը*ի կառուցուածքային կամ մեղեդային յօրինուածքներուն մէջ հայ ժողովուրդի աւանդական երաժշտութենէն տարրեր մտա՞ծ են թէ ոչ: Նման ուսումնասիրութիւն մը ցարդ կատարուած չէ:

Ինչպէս Ռ. Յակոբեանի ձեռագիրը ցոյց կու տայ, թուրքերուն եւ հայերուն կողքին, օսմանեան աւանդական երաժշտութեան ամենակարեւոր ներկայացուցիչները

կը նկատուէին յոյները:

Ռ. Յակոբեանի ձեռագիրէն աւելի քան երկու տասնամեակ առաջ՝ 1872-ին, յոյն Եուանննու Կ. Զոկրաֆու Քէյվէլի Պոլսոյ մէջ կը հրատարակէ յունարէն-թուրքերէն խորագիրով աշխարհիկ երաժշտութեան ժողովածու մը՝ *Երաժշտական ժողովածու (մաքամներու հաւաքածոյ)*, օգտագործելով Քրիսանթոս վոն Մատիթոսի բարեփոխեալ ձայնագրութեան ձեւը: Ժողովածուն կը բովանդակէ Պոլսոյ երաժշտարուեստի ժամանակակից նուագացանկը, որ կը վերաբերի թէ՛ Իսթանպուլի թաղերու զուարճութեան վայրերուն եւ թէ՛ աւանդական երաժշտութեան: Երգերուն բառերը գրուած են թուրքերէն լեզուով: Քրիսանթոս Զայնագրութեան եւ յունարէն տառերուն գործածութիւնը կը վկայեն՝ որ ժողովածուն նախատեսուած է յոյն երաժիշտներուն համար: Հետեւաբար, նուագացանկը կազմուած է ըստ ժողովուրդի այս խումբի նախասիրութեան: Նկատելի է՝ որ այստեղ երբեք գերադասութիւն չէ տրուած յոյն երաժշտահաններուն, քանզի ներկայացուած 50 երաժշտահաններէն 40-ը թուրք են, եւ միայն 5-ը յոյն, 2-ը հայ, 1-ը հրեայ եւ մնացած 2-ը այլ ազգութիւններ [**ինչպէս պիտի ցոյց տամստորեւ՝ 39-ը թուրք են եւ 3-ը Հայ**]: Բոլորն ալ կը մտնեն օսմանեան երաժշտութեան ծիրէն ներս:

ԺԹ. դարու վերջաւորութեան, թուրքական ազգայնապաշտական քաղաքականութիւնը պիտի ենթադրէր ոչ-մահմետական երաժիշտներուն, մասնաւորապէս հայերուն դուրս մղումը օսմանեան երաժշտարուեստէն: Սակայն մատչելի նիւթերը կը վկայեն՝ որ քաղաքական դէպքերը նկատելի ազդեցութիւն չեն ունեցած այս բնագաւառին վրայ:

Այսպէս, 1895-ին, *Ժուրնալ մալումաթ* թուրքական լրագիրի յաւելուածին մէջ կը տպագրուի Մերքէլի (մահացած շուրջ 1920) *հիզամ շարքը, ուսուլ աքսաքը*՝ դաշնակի փոխադրութեամբ Մեհմէտ Զաքի Արճայի: Հայ երաժշտահաններու գործեր կը շարունակուին տպագրուիլ Ի. դարու թուրքական հրատարակութիւններու մէջ:

Նոյնպէս, ԺԹ.-Ի. դարերուն տպուեցան յոյներու գործեր: Ձեռագիրները ցոյց կու տան Օսմանեան Կայսրութեան վերջին փուլին թուրքերուն ունեցած մօտեցումը յոյն երաժշտահաններուն նկատմամբ: ԺԹ. դարու 60-ականներու վերջաւորութենէն սկսեալ հանդէս եկան թուրք աւանդապաշտ հմուտ երաժիշտներ, որոնք ջանացին հաւաքել հին արքունական *ինճէ սազի* երաժշտութիւնը: Անոնցմէ գլխաւորներէն մէկն էր Նայի Պապա Րաշիտ Էֆէնտի (1820 - շուրջ 1892), որ կը կազմէ Համբարձում Լիմոնճեանի նոթագրութեամբ գրուած երաժշտական հին ձեռագիրներու գրադարան մը: Ան թուրքական երաժշտարուեստը գրանցելու համար Լիմոնճեանի նոթագրութեան կերպը աւելի յարմար կը դատէր քան եւրոպականը: Մեր նիւթի առնչութեամբ, Րաշիտի երկու ձեռագիրներ կը ներկայացնեն մեծ հետաքրքրութիւն: Անոնցմէ առաջինը կը կրէ *Նատիրէ քաքիմլար աթիք* (Հազուագիւտ հին գործեր) խորագիրը եւ կը բովանդակէ ԺԶ., ԺԷ., ԺԸ. դարերու եւ ԺԹ. դարասկիզբի երաժշտահաններու գործեր՝ ներառեալ յոյներու: Երկրորդ ձեռագիրը՝ *Ճետիտ քաքիմլար* (Նոր հաւաքածոյ), ժամանակագրական շարունակութիւնն է առաջինին, հետեւաբար կը դիմէ դասականներու աւանդոյթներուն: Րաշիտ Էֆէնտիի 24 գործիքային ստեղծագործութիւններէն զատ, ան կը պարունակէ միայն մէկ գործ մը՝ յոյն Նիքոլաքի Էֆէնտիի (մահացած շուրջ 1915) *մուհայյէր սազ սէմային*: Այս գործին ներառումը ձեռագիրին մէջ ոչ միայն ցոյց կու տայ Րաշիտ Էֆէնտիին գնահատումը Նիքոլաքի Էֆէնտիին, բայց նաեւ կը մատնա-

նշէ վերջինին տիրապետումը դասական յօրինողական ոճին: Ուրեմն, նոյնիսկ պահպանողական երաժիշտներուն կողմէ Նիքոլաքի համահաւասար կը նկատուէր այդ ժամանակուայ թուրք երաժիշտներուն: Հաւանաբար, ան կը հանդիսանայ վերջին յոյն երաժշտահանններէն մէկը՝ որ չգործեց «քաղաքային ժողովրդական երաժշտութեան» ասպարէզին մէջ:

ԺԹ. դարու վերջաւորութեան գրուած թուրքական ձեռագիրները նոյն ձեւով ցոյց կու տան հայ երաժշտահաններուն միաձուլումը օսմանեան երաժշտական կեանքին հետ: Իբրեւ նմոյշ կ՚ուզեմ վերցնել անձնական հաւաքածոյի մը մէջ գտնուող ձեռագիր մը, գրուած եւրոպական ձայնագրութեամբ եւ արաբատառ բառերով: Թուրք յայտնի երաժշտահաններու կողքին ան կը պարունակէ նաեւ հայ Թադէոս Էֆէնտիէն (1858 - 1913) հինգ *փեշրեւ*: Ծնած 1858-ին, Օրթագէօյի մէջ, զաւակը եկեղեցական երաժիշտի մը, հայկական նախակրթական դպրոցն աւարտելէ ետք սորված է արձաթագործութիւն: Իր մօրեղբայրը՝ Մովսէս Փափազեան, կը սորվեցնէ քանոնի նուագածութիւն: Երաժշտութիւն կ՚ուսանի նաեւ հայեր Սեպուհ Աղայէն (1828 - 1894) եւ Աստիկ Աղայէն (1846 - 1912), ինչպէս նաեւ յոյն Ճիվան Աղայէն (մահացած շուրջ 1910): Տաղանդաւոր երաժիշտը յետագային Պէյօղլուի Փիրինչի քազինոյին մէջ կ՚աշխատի իբրեւ քանոնահար: Միաժամանակ կը սորվի նաեւ քեմանի նուագածութիւնը, զոր քանոնին հետ կը կիրառէ Իսթանպուլի քազինոներուն մէջ: Բացի իր կատարողական ընդունակութենէն, ան վարպետ էր նաեւ իբրեւ յօրինող եւ բանաստեղծ:

Թադէոս կը դասուի հռչակաւոր երաժիշտներու շարքը: Ըստ Եըլմազ Էօզթիւնային, ան կը հանդիսանայ թուրքական երաժշտարուեստի ամենակարեւոր երաժշտահաններէն մէկը՝ յոյն Զաքարիայի (մահացած շուրջ 1740) եւ հրեայ Իսաքի (շուրջ 1745 - 1814) հետ[3]: Հայ վարպետը կը մահանայ 1913-ին, ալքոհոլային հիւանդութեան հետեւանքով:

Թադէոս Էֆէնտի՝ Մերքէլի եւ ուրիշներու նման, կը թուի համաձուլուած ըլլալ աւանդական երաժիշտներու շրջանակին մէջ: Ինչպէս վերը ցոյց տրուեցաւ, թուրքական երաժշտութեան փոփոխութեան զուգահեռ, 1850-էն ետք ոչ միայն աւելցան հայ երաժիշտներուն քանակը, այլ հայերը կարեւոր բաժին ունեցան կազմաւորելու նոր *շարքը*ի արուեստը, որ փոխադրուեցաւ Իսթանպուլի քազինոներուն եւ սրճարաններուն մէջ: Ան հայերուն կողմէ տարածուեցաւ նաեւ Կ. Պոլիսէն դուրս, հասնելով մինչեւ Արմաշ:

Հայերն ու յոյները մինչեւ այսօր կը նկատուին օսմանեան երաժշտական մշակոյթին անբաժանելի մասնիկը: Թուրքական Երաժշտական Հանրագիտարանին մէջ, քրիստոնեայ գաղութներու երաժիշտներուն մասին յօդուածներուն կէսը Եըլմազ Էօզթիւնա կը սկսի «թուրք երաժշտահան հայկական կամ յոյն ծագումով» նշումով[4]: Բաց աստի, մաքամներու մեկնաբանութեան համար՝ թուրքերու կողքին, կարեւոր է ուսումնասիրել հայերու եւ յոյներու տեսական գրութիւնները:

Թէեւ օսմանեան երաժշտութեան բազմաթիւ ձեռագիրներ եւ գիրքեր արդէն յայտնի են, բայց տակաւին շատեր կը մնան չբացայայտուած: Յաճախ դժուար է

3.-Öztuna, Yilmaz, "Tatyos", *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, [*Թուրքերէն*՝ Երաժշտութեան Թուրքական Հանրագիտարան], Իսթանպուլ, 1976, էջ 308-310:

4.-*Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Բ. Հրատ., Իսթանպուլ, 1990:

հասնիլ այս նիւթերուն: Բայց Պոլսոյ յունական, հայկական եւ թուրքական դիւաննե-րուն եւ գրադարաններուն մէջ ամբարուած նիւթերուն հետազօտութեամբ միայն կարելի է պատասխանել օսմանեան երաժշտարուեստին գլխաւոր հարցերուն:

Կարեւոր է չեշտել՝ թէ արեւելեան «սրճարան» հասկացութիւնը չի նսեմացներ այնտեղ կատարուող երաժշտութիւնը: Արեւելեան սրճարանները եւրոպական իմաստը չունին, այլ ընկերային-մշակութային հաւաքատեղիներ են, ուր կրնան հաւաքուիլ նաեւ մտաւորականներ եւ արուեստագէտներ՝ ապրելով ստեղծագործական-գաղափարական ժամանցներ: Միջին ու Մերձաւոր Արեւելեան երկիրներու մէջ անոնք մինչեւ այսօր չեն կորսնցուցած իրենց կենսունակութիւնը:

Հարց կը ծագի՝ թէ ո՞վ է 1920-ին ատեններ մահացած Մերքէլը: Կրնա՞յ ըլլալ խօսքը Մերկեր Մելիքի մասին է:

Ռալֆ Եակէր ներածութենէն ետք կը կազմէ երկու ցանկ:

Առաջինին մէջ կը ներկայացնէ ձեռագիրին մէջ տեղ գտած երաժշտահաններուն անունները, անոնց ազգութիւնը (Թուրք, յոյն կամ հայ), ծննդեան-մահուան թուականները՝ որքան որ մատչելի են, եւ իւրաքանչիւր երաժշտահանի գործերուն սեռերը (*շարքը, պէսթէ, աղըր սէմայի, խըֆիֆ սէմայի*) եւ անոնց քանակը:

Ներկայացուած 33 երաժշտահաններէն 23-ը կը նշէ իբրեւ Թուրք, 6-ը հայ եւ 4-ը յոյն: Այստեղ, Մերկեր Մելիքին ծննդեան-մահուան թուականներուն անծանօթ է եւ կը նշէ իբրեւ Թուրք: Իրօք, անոր կենսագրական տուեալները գրեթէ անյայտ են եւ միակ քիչ թէ շատ ամբողջական յօդուածը գրուած է *Ջահակիր*ին մէջ, 1964-ին[5], յօդուած մը՝ որ անծանօթ մնացած էր հայ երաժշտագիտութեան, ալ ուր մնաց գերմանացի երաժշտագէտին: Կենսագրութեան անորոշութեան եւ անունին ոչ-հայկականութեան (Մերկեր Մելիք) պատճառով, Եակէր զայն համարած է Թուրք: Այսպէս, հայ երաժշտահաններուն թիւը ձեռագիրին մէջ կը դառնայ 7:

Այս առաջին ցուցակը կազմուած է երկու ենթամասէ: Առաջին ենթամասին մէջ տեղադրուած են ձեռագիրին մէջ նշուած այն անունները՝ որոնք վաւերացուած եւ յայտնի դէմքեր են (31 երաժշտահան), իսկ երկրորդին մէջ՝ անոնք որոնք կը մնան անյայտ (2 երաժշտահան): Այս անյայտներուն մէջ կը յիշուի Գրիգոր էֆէնտի Անտառիկեան: Միայն թէ, սխալ վերծանութեամբ մը Եակէր անունը կարդացած է Անտասիկեան, այսինքն «ռ»-ն կարծած է ըլլալ «ս»: Ձեռագիրին մէջ յստակօրէն գրուած է «Անտառիկեան»:

Ուրեմն, Ռ. Յակոբեանի ձեռագիրին մէջ տեղ գտած հայերն են հետեւեալները. Մերկեր Մելիք էֆէնտի (1854 - 1939)՝ 1 *շարքը*, Աստիկ Աղա (1846 - 1912)՝ 5 *շարքը*, Քէմանի եւ Քանունի Թադէոս էֆէնտի (1858 - 1913)՝ 1 *շարքը*, Ուտի Աֆէթ Մսըրեան (1850 - 1922)՝ 1 *շարքը*, Աստիկզատէ Պօղոս Համամճեան (1872 - 1945)՝ 1 *շարքը*, Լեւոն էֆէնտի Խանճեան (1857 - 1947)՝ 3 *շարքը*, եւ Գրիգոր էֆէնտի Անտառիկեան (ինքնութիւնը անորոշ)՝ 2 *շարքը*:

Երկրորդ ցուցակը կը ներկայացնէ Եուաննու Կ. Զոկրաֆոսի ժողովածուն՝ *Երաժշտական ժողովածու (մաքամներու հաւաքածոյ)*: Ցուցակը կազմուած է միեւնոյն

5.-Գ. Պասմաճեան, «Երաժիշտ Մերկեր Մելիք», *Ջահակիր*, շաբաթաթերթ, Գահիրէ, 5 Մարտ 1964, նոր շրջան, թիւ 17, էջ 4. 12 Մարտ 1964, նոր շրջան, թիւ 18, էջ 4:

սկզբունքով եւ կը բովանդակէ 50 երաժշտահանի անուն, որոնցմէ 40-ը թուրք, 5-ը յոյն, 2-ը հայ, 1-ը հրեայ եւ մնացած 2-ը այլ ազգութիւններ: Այստեղ, անյայտ ինքնութիւններով երաժիշտներու անուններուն մէջ կը հանդիպինք Հանէնտէ Մանուկի, զոր սխալմամբ Եակէր ներկայացուցած է իբրեւ թուրք: Ուրեմն, ձեռագիրին հայերն են. Հանէնտէ Մարգար Աղա (մահացած շուրջ 1880)՝ 1 *շարքը*, Նիկողոս (շուրջ 1830 - շուրջ 1890)՝ 8 *շարքը* եւ Հանէնտէ Մանուկ (ծննդեան-մահուան թուականները անյայտ)՝ 1 *շարքը*:

Հետաքրքրական է մատենագիտութիւնը, ուր Եակէր կը յիշատակէ Հայնց-Փիթըր Շայտէրի յօդուածը Հայ Արդի Ձայնագրութեան մասին, տպուած 1973-ին[6]:

Եակէրի ձեռագիր թէ տպագիր աղբիւրներուն մէջ, բնականաբար, անյայտ կը մնան Երեւանի նիւթերը: Ան նոյնիսկ չէ մտածած՝ որ կրնայ Հայաստանի մէջ ապաստան գտած ըլլալ օսմանեան երաժշտութեան ձայնագրութիւններ:

Օսմանեան երաժշտութեան հետ կապուած Արմաշի երկու աղբիւր ապաստան գտած են Հայաստան, երկուքն ալ Արմաշցի մեծանուն երաժիշտ Յակոբոս Այվազեանի դիւանին մէջ (Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան): Անոնցմէ մէկը արեւելեան երաժշտութեան ձեռնարկ մըն է եւ կը բովանդակէ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ գրուած օսմանեան մաքամներու եւ ուսուլներու նմոյշներ, բացատրութիւններով հանդերձ: Բնականաբար, օսմանեան երաժշտահաններու գործեր չի պարունակեր: Ձեռագիրը՝ Նիկողոս Թահմիզեանի եւրոպական ձայնագրութեան փոխադրութեամբ, ռուսերէն թարգմանութեամբ եւ ծանօթագրութեամբ հրատարակուած է Երեւանի մէջ[7]: Արմաշի երկրորդ ձեռագիր մը կը կրէ *Oriental Sharky* խորագիրը եւ կը բովանդակէ Յակոբոս Այվազեանի ինքնագիրով 1895-ին ատեններ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ նօթագրուած օսմանեան աւանդական երաժիշտներու գործեր, ներառեալ հայերու: Ան կը մնայ անտիպ[8]:

Ասոնցմէ զատ, Երեւանի Մատենադարանի Հայերէն Նորագոյն Ձեռագիրներու դիւանին մէջ ապաստան գտած են Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ բազմաթիւ ձեռագիրներ՝ օսմանեան երաժշտութեան անթիւ նմոյշներով:

Ի վերջոյ, Թամպուրի Յարութինի արեւելեան երաժշտութեան ձեռնարկը Երեւանի մէջ տպագրած է Ն. Թահմիզեան, հայատառ թուրքերէնէն վերածելով ռուսերէնի, ներածութեամբ եւ ծանօթագրութեամբ հանդերձ[9]:

Ստորեւ կը ներկայացնեմ Ռ. Յակոբեանի ձեռագիրին ամբողջական ցուցակը:

6.-Հայնց-Փիթըր Շայտէր [Heinz-Peter Seidel], "Die Notenschrift des Hamparsum Limonciyan. Ein Schlüssel" [*գերմաներէն*՝ Համբարձում Լիմոնճեանի ձայնագրութիւնը. Բանալի մը], Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft fur Musik des Orient [Արեւելքի Երաժշտութեան Գերմանական Ընկերութեան հանդէս], հատոր 12, 1973/74, էջ 72-124:

7.-Յակոբոս Այվազեան, *Ռուքովոդստվո պո վոստոչնոյ մուզիկէ* [*ռուսերէն*՝ Արեւելեան երաժշտութեան ձեռնարկ], թարգմանութիւն արեւմտահայերէնէ, ներածութիւն եւ ծանօթագրութիւն՝ Ն. Կ. Թահմիզեան, Երեւան, 1990:

8.-Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Յակոբոս Այվազեանի դիւան, թիւ 6:

9.-Թամպուրի Յարութին, *Ռուքովոդստվո պո վոստոչնոյ մուզիկէ* [*ռուսերէն*՝ Արեւելեան երաժշտութեան ձեռնարկ], թուրքերէնէ թարգմանութիւն, յառաջաբան ու ծանօթագրութիւն՝ Ն. Կ. Թահմիզեան, Երեւան, 1968:

Ձեռագրի պատճենը, էջ 1

Ձեռագիրին պատճէնը, էջ 13

Քանի մը գործերու հեղինակները նշուած չեն: Ռ. Եակէր՝ այլ աղբիւրներու օգնութեամբ, կը կարողանայ սահմանել բոլորին հեղինակութիւնները: Այն երաժշտահաններուն անունները՝ որոնք նշանակած եմ ուղղանկիւն փակագիծերու մէջ, չեն գտնուիր բուն ձեռագիրին մէջ եւ վերականգնուած են Եակէրի կողմէ.

1. էջ 1-2
Տարքը սուզինաք. ագսագ. Ուտի Հաֆըզ Ճէմիլ էֆէնտի
«Հանըմ տէտիյիմ գաստ իտիյօր ճանըմա»

2. էջ 3-4
Տարքը սուզինաք. ագսագ. Ահմէտ Պէյ
«Կէօրտիւյիւմ եէրտէ սէնի պիւհթ իլէ էյ կօնչէ հիհէն»

3. էջ 4-6
Պէսթէ հիւզզամ. զէնճիր. Իսմայիլ Տէտէ էֆէնտի
«Եար կէօրէն ֆիւթատէ օլուր հիւսնիւ պիպէհանէսինէ»

4. էջ 6-9
Պէսթէ սեկեահ. չէնպէր. Զաքարեայ (Թանպուրի վէ Հանէնտէ Քիւրչիւ Զաքարեայ)
«Ահ, չէշմի մէկիւնիւն քի պէզմի մէյտէ ճանա տէօնտէրիր»

5. էջ 9-10
Տարքը կարչըղար. իւրիւկ սէմայի. Արիֆ Պէյ (Հաճի Մեհմէտ Արիֆ Պէյ)
«Պիր կօնչաեա պիր հարէ նիկեահ»

6. էջ 10-12
Տարքը սուզինագ. ագսագ. Խրիսթօ Աղա (Լաւթաճի վէ Հանէնտէ Խրիսթաքի Քիրիասիս)
«էյ նիճէ տաղլար պաշընտա պէօյլէ էֆկան իտէյիմ»

7. էջ 13-14
Տարքը կարչըղար. աղըր ագսագ. Աստիկ Աղա (Հանէնտէ Ասատուր Համամճեան)
«էյ ֆէլէք պարի պըրագ քիմ եանայըմ»

8. էջ 14-15
Տարքը սուզինաք. աղըր ագսագ. [Շէվգը Պէյ]
«Ճամի աշգըն իչտիմ օլտում տէրտինաք»

9. էջ 16-17
Տարքը սուզինաք. ճուրճինա. Լեւոն էֆէնտի Խանճեան
«Շէմայի տիտարէ եագտըմ, ահ, ահ, կէօյնիւմիւ սատ ահ իլէ»

10. էջ 17-18
Շարքը հիւզզամ. տիւէք. Հաֆըզ էֆէնտի (Ապտուլլահ Աղա)
«Նէտիր քէյֆսիզլիյին սէօյլէ պիլէյիմ»

11. էջ 19-20
Շարքը կարչըղար. սօֆիան. Ուտի Աֆէթ էֆէնտի (Յաբէթ Մսրլեան)
«Քէմէնտի զիւլֆիւնլէ էսիրի զիւլֆիւքեար օլտում»

12. էջ 20-22
Շարքը կարչըղար. ազսազ. Գրիգոր էֆէնտի Անտառիկեան
«Ախ կէօյնիւ մի պէն տիթ մէյէ»

13. էջ 22-23
Շարքը հիւզզամ. ազսազ. Մերկեր Մելիք էֆէնտի
«Հէլէ օլ տիլպէրի բանա արատա պիր չազըյօր»

14. էջ 24-26
Շարքը կարչըղար. ազսազ. Լեւոն էֆէնտի Խանճեան
«Օֆ, եէթիչիր զալմատը թազաթ եէթիչիր ֆիրքաթինէ»

15. էջ 26-27
Շարքը սուզինաք. տէվրի հինտի. [Րիֆաթ Պէյ (Միւէզզինպաշի Միրալայ Րիֆաթ Պէյ)]
«Մայի կէօզլիւմ նէ զատար տիլպէր իմիշ»

16. էջ 27-29
Շարքը հիւզզամ. ազսազ. Էտհէմ էֆէնտի (Միւշթաքզատէ Քատիրի Շեխի Հաճի Հաֆըզ Իպրահիմ Էտհէմ էֆէնտի)
«Ահ, ահ, աման, աման, էչքի չէշմիմ հասրէթինլէչաղլայօր»

17. էջ 30-31 (էջին վերը պատռած է)
[Շարքը կար]չըղար. ազսազ. [...] Աղա
«[...]լէր սէտիմի կայըրտիլ աթէչ»

18. էջ 31-33
Շարքը հիւսէյինի աշրան. ազսազ. Րիֆաթ Պէյ (Միւէզզինպաշի Միրալայ Րիֆաթ Պէյ)
«Ահ էյեամը պահար օլտու կիւլզարէ չիթապ իս»

19. էջ 33-34
Շարքը նէհավէնտ. ազսազ. Էտհէմ Պէյ (Միւշթաքզատէ Քատիրի Շեխի Հաճի Հաֆըզ Իպրահիմ Էտհէմ էֆէնտի)
«Ինֆիալիմ տալիյի նասազէտիր»

20. էջ 34-37
Ծարքը նէհավէնտ. հինտի. Արիֆ Պէյ (Հաճի Մեհմէտ Արիֆ Պէյ)
«Աչգը աթէշի սինէմտէ եինէչուլէ փէչանտըր»

21. էջ 37-39
Ծարքը հիճազ. ագսագ. Ծէվգը Պէյ
«Տօքթօր նէ իչիւն նապզըմը ալտըն էլէ սէօյլէ»

22. էջ 39-40
Ծարքը հիճազ. ագսագ. [Աստիկ Աղա (Հանէնտէ Ասատուր Համամճեան)]
«Ջէչմի մահմուրըն սէպէպտիր նալէվիւ»

23. էջ 40-42
Ծարքը հիճազ. ագսագ. Հաճի Արիֆ Պէյ (Հաճի Մեհմէտ Արիֆ Պէյ)
«Գուրտու մէճլիս աչըգըն մէյխանէտէ»

24. էջ 42-43
Ծարքը հիճազ. ագսագ. Աստիկ Աղա (Հանէնտէ Ասատուր Համամճեան)
«Ազատէյի սէյր իքէն օփ պիր չիյվէքեարըն»

25. էջ 43-44
Ծարքը հիճազ. ագսագ. [Ծէվգը Պէյ]
«Հալի նէզիմտէ աճըրսըն սէվտիյիմ տինլէ»

26. էջ 45
Ծարքը հիճազ. ագսագ. [Ծէվգը Պէյ]
«Տիլ եարէսինի անտըրաճագ եարէ պուլունմազ»

27. էջ 46-47
Ծարքը հիճազ. ճուրճինա. Ֆաիզ Պէյ (Հաճի Ֆայիք Պէյ)
«Պէնիմ հալիմ փիրազընլա եամանտըր»

28. էջ 47-49
Ծարքը հիճազ. ագսագ. Րիֆաթ Պէյ (Միւէզզինպաչի Միրալայ Րիֆաթ Պէյ)
«Պազ նէ հալէ գօյտու պու պահթը սիեահ»

29. էջ 49-50
Ծարքը հիճազ. ագսագ. Լեւոն էֆէնտի Խանճեան
«Ահ, փէլէք եըքտըն տիլի ապատըմը»

30. էջ 51-52
Ծարքը հիճազ. ագսագ. Րիզա Պէյ (Նէյզէն Վէֆալի Ալի Րիզա Պէյ)
«Տիւչէյիմ տէրիքէն էյվահ վէֆալըսընա»

31. էջ 52-54
Շարքը հիճազ. ագսագ. Ուտի ճէմիլ էֆէնտի (Ուտի Հաֆըզ Շեքէրի Նուրէտտին ճէմիլ էֆէնտի)
«Պիր նիկեահ իթ նէ օլուր հալիմէ էյ զօնչէ տիհէն»

32. էջ 54-55
Շարքը հիճազ. ճուրճինա. Րիզա Պէյ (Նէյզէն Վէֆալի Ալի Րիզա Պէյ)
«Կամզէտէն հանչէր Թաքընմըշ պի ամանտըր կէօզլէրին»

33. էջ 56-57
Շարքը հիճազքեար. չիֆթէ սօֆիան. Խրիսթօ Աղա (Լաւթաճի վէ Հանէնտէ Խրիսթաքի Քիրիասիս)
«Իթիպարըմ չահիտի չէհնազէտիր»

34. էջ 57-58
Շարքը հիճազքեար. սէնկին սէմայի. ճիվան Աղա (Լաւթաճի Ջիվանիս ճիվան Աղա)
«Ալէմտէ չահա հիճրիլէ փիրգաթ պէնիմ օլսուն»

35. էջ 59-60
Շարքը հիճազքեար. սէնկին սէմայի. [ճէմիլ էֆէնտի (Ուտի Հաֆըզ Շեքէրի Նուրէտտին ճէմիլ էֆէնտի)]
«Լայըգ մը սանա պու տիլի սէվտազէտէ եանսուն»

36. էջ 60-61
Շարքը հիճազքեար. չիֆթէ սօֆեան. Խրիսթօ Աղա (Լաւթաճի վէ Հանէնտէ Խրիսթաքի Քիրիասիս)
«Կիտէլիմ կէօքսուեա պիր ալէմի ապ էյլէյէլիմ»

37. էջ 61-64
Պէսթէ պէսթէնիկեար. զէնճիր. Իսմայիլ Տէտէ էֆէնտի
«Եար իրիշտի մէվսիմի կիւլի»

38. էջ 64-67
[Պէսթէ] տէր փասլը պէսթէնիկեար. զարպը ֆիթիհ. Ըթրի (Պիւհուրիզատէ Մուսթաֆա Ըթրի)
«Ղամզէն գի օլա սազըյը չէշմի սիյեհ մէսթ»

39. էջ 68-69
Շարքը պէսթէնիկեար. ագսագ. Հաճի Արիֆ Պէյ (Հաճի Մեհմէտ Արիֆ Պէյ) [ուրիշ աղբիւրներու մէջ Ռ. Եակէր երգին հեղինակութիւնը վերագրուած կը գտնէ նաեւ Հաճի Ֆայիք Պէյին]
«Րուխլէրի կիւլ սաչլարը սիւնպիւլ»

40. էջ 69-70
Ճարքը պէսթէնիկեար. իւրիւկ սէմայի. [Իպրահիմ էֆէնտի]
«Պու տիլ սանա մէֆթուն օլալը էյ չէհի խուպան»

41. էջ 71-72
Ճարքը պէսթէնիկեար. իւրիւկ սէմայի. Հաճի Ֆայիք Պէյ
«Եար աղլամատան տիտէլէրիմ գանէ պօյանտը»

42. էջ 72-75
Պէսթէ արազ. չէնպէր. Թիրեագի
«ԱՀ, մէսթ օլուպ իթմիշ կիրիպանըն քիւշատէ թապէ նաֆ»

43. էջ 75-77
ԵկեաՀ աղըր սէմայի. [Աղըր ազսագ Սէմայի]. Թէլլալզատէ (Տէլլալզատէ Հաճը Հաֆըզ Իսմայիլ էֆէնտի)
«ԱՀ փիյալէ էլտէ նէտէմ պէզմիմէ Հապիպ կէլիր»

44. էջ 77-79
Պէսթէ եկեաՀ. զէնճիր. Թէլլալզատէ (Տէլլալզատէ Հաճը Հաֆըզ Իսմայիլ էֆէնտի)
«Կէօնիւլ քի աշգըլա փիւր սէնէտէ խազինէ պուլուր»

45. էջ 79-82
Պէսթէ եկեաՀ. Հաֆիֆ. Թէլլալզատէ (Տէլլալզատէ Հաճը Հաֆըզ Իսմայիլ էֆէնտի)
«Պիր Հապէր կէլմէտի արամու տիլի ճանըմտան»

46. էջ 82-84
Հիսար նազըշ եիւրիւկ սէմայի. եիւրիւկ սէմայի. Իսմայիլ Տէտէ էֆէնտի
«Հավա կիւզէլ եինէ կիւլշէնտի կէօսթէրիշ»

47. էջ 85-86
Ճարքը իւշշագ. ազսագ. Րիֆաթ Պէյ (Միւէզզինպաշի Միրալայ Րիֆաթ Պէյ)
«Աշգտըր էյ տիլ պախսի սէվտայի եար»

48. էջ 87-88
Ճարքը իւշշագ. չիփթէ սօֆիան. Ճէվգը Պէյ
«Օֆ, օֆ, թէփէտէն նասըլ եէնիյօր պագըն»

49. էջ 88-89
Ճարքը իւշշագ. ազսագ. [Րիֆաթ Պէյ (Միւէզզինպաշի Միրալայ Րիֆաթ Պէյ)]
«Տիւշտիւմ եինէ պիր աֆէթ մէշՀուրի ճիՀանէ»

50. էջ 90-93
Տարքը խւշշագ. ագսագ. Տէվգը Պէյ
«Հէվայի աշգ էսէր սէրտէ»

51. էջ 94-95
Տարքը խւշշագ. ագսագ. [Տէվգը Պէյ]
«Գուճաղըմտա պէօյիւտիւրքէն նակեաՀ»

52. էջ 95-96
Տարքը խւշշագ. ագսագ. Աստիկ Աղա
«Պէն աշգը մուՀապէթ»

53. էջ 96-97
Տարքը խւշշագ. ագսագ. Ասըմ Պէյ (Հաճի Մուսթաֆա Ասըմ Պէյ)
«Աման էյ եարի ճէֆաբիշէ Հազար»

54. էջ 98-99
Տարքը խւշշագ. սէնկին սէմայի. ՄաՀմուտ Ճէլալէտտին Փաշա (Զորլուլուզատէ Վեզիր ՄաՀմուտ Ճէլալէտտին Փաշա)
«Միրաթը էլէ ալ տա պագ ալլաՀը սէվէրսէն»

55. էջ 99-101
Տարքը խւշշագ. ագսագ. Տէվգը Պէյ
«Օֆ, օֆ, օֆ, պու տէՀրին պէրմիւ սէրտիտէն»

56. էջ 102-103
Տարքը խւշշագ. ագսագ. Տէվգը Պէյ
«Ճանըմ կիպի սէվտիքճէ սէնի կէօյնիւմ էյ աֆէթ»

57. էջ 104-106
Տարքը խւշշագ. ագսագ. Աստիկ Աղա (Հանէնտէ Ասատուր Համամճեան)
«Տիւշիւնիւպ միՀնէթի կայըը նիտէլիմ»

58. էջ 105-106
Տարքը խւշշագ. ագսագ. [Ֆայիզ Քափանճի]
«Եանտըմ աթէշլէրէ էյ մէՀ սէնի կէօրտիւմ կէօրէլի»

59. էջ 106-108
Տարքը խւշշագ. ագսագ. Աստիկզատէ Պօղոս էֆէնտի (Աստիկզատէ Պօղոս Համամճեան)
«Աթէշի սուզանէ եանտըմ սէնի էյ մէմէՀ կէօրէլի»

60. էջ 108-109
Տարքը խւշշագ. ագսագ. [Մեքթեփլի Քատրի]

«Օֆ, օֆ, օֆ, պանա նիսպէթ ռաքիպէ եիւզ վիրիշլէր»

61. էջ 110-112
Ծարքը խիշշազ. ագսագ. Հաճի Արիֆ Պէյ (Հաճի Մեհմէտ Արիֆ Պէյ)
«Մէյխանէյի սէյրիթտի ուշշագա մութաֆ օլմուշ»

էջ 112 եւ 113-ին միջեւ կը պակսի մէկ կամ աւելի թերթեր:

62. [Սկիզբը՝ պակաս էջին մէջ], [՞]-114:

63. էջ 115-116
Ծարքը ռասթ. ագսագ. [Ասըմ Պէյ (Հաճի Մուսթաֆա Ասըմ Պէյ)]
«Սէրթա գատէմ էյ փէմպէ թէն»

64. էջ 116-117
Ծարքը ռասթ. Տիւէք. [Ճիվան Աղա (Լաւթաճի Ջիվանիս Ճիվան Աղա)]
«Պիր աճայիպ ղապը ղաֆլէթէ տիւշտիւմ»

65. էջ 118
Ծարքը ռասթ. Գաթագօֆթի. [Հաճի Մեհմէտ Արիֆ Պէյ]
«Վուսլաթընտան կայրը էլ չէքտիմ»

66. էջ 119-120
Ծարքը ռասթ. Աղըր ագսագ. [Ռիզա էֆէնտի (Քէմանի Իւսկիւտարլը Ռիզա էֆէնտի)]
«Ջիւմրէի հապան իչինտէ փէք պէյէնտիմ պէն սէնի»

67. էջ 120-122
Ծարքը ռասթ. ագսագ. Գրիգոր Անտառիկեան
«Թասէօնիւն ճէնարի այնըմ»

68. էջ 122-125
Ծարքը ռասթ. ագսագ. Ահմէտ Պէյ (Ահմէտ Արիֆի Պէյ)
«Պիլսէ պիր քէրրէ օլ չու հալի բէրիշանըմըզը»

69. էջ 126-128
Ծարքը սուզինագ. եիւրիւք սէմայի [Թաղէոս էֆէնտի (Քէմանի վէ Քանունի Թաղէոս էնքսէրճեան)]
«Աղֆ իթմէ սազըն հանչէրի միւժկեանըընը նակեահ»

70. էջ 128-130
Ծարքը հիճազքեար. ագսագ. [Ահմէտ Ռաշիմ Պէյ]
«Հիւտա տիւշսէ սէվտիյինտէն պիր ատէմ»

71. էջ 130-131
Շարքը սուզինագ. աղըր ագսագ. Թօմաթէսճի Մէհմէտ էֆէնտի
«Իթմէյօր հիչ մէրհամէ ճանան պէնի էֆկանըմա»

72. էջ 132-133
Շարքը հիճազ. ագսագ. Շէվգը Պէյ
«Պիր թարաֆտան իւզիյօր կէօյնիւմիւ հիճրին էլէմի»

73. էջ 134-135
Շարքը հիճազքեար. ագսագ. Շէվգը Պէյ
«Կէօնիւլ պիմարի աշգընլա պագ ավարէլէրտէնտիր»

74. էջ 135-137
Շարքը հիճազքեար. հինտի. Րիֆաթ Պէյ (Միւէզզինպաշի Միրալայ Րիֆաթ Պէյ)
«Ջըեասը լէմա էֆշան օլտու»

75. էջ 137-139
Շարքը հիճազ. տիւէք. Իսմայիլ Տէտէ էֆէնտի
«Սէյրի կիւլշէն իտէլիմ էյ շիվէքեար»

76. էջ 140
Շարքը հիճազ. ագսագ. Շէվգը Պէյ
«Պահթըմ նէ զէման եար օլաճագտըր պանա պիլմէմ»

77. էջ 141-143
Շարքը իւշշագ. ագսագ. Հաճի Արիֆ Պէյ (Հաճի Մեհմէտ Արիֆ Պէյ)
«Մէյխանէ մի պու պէզմի թարապհանէյի ճէմ մի»

Ձեռագիրը կարեւոր աղբիւր մըն է հետազօտելու Արմաշի դպրոցը՝ մասնաւորապէս, եւ օսմանեան երաժշտութիւնը՝ ընդհանրապէս: Իսկ Ռալֆ Մարթին Եակէրի գիտական ներածութիւնը եւ բացատրութիւնները կու գան կարեւոր լոյս սփռել այս բնագաւառին վրայ եւ վեր հանել Հայերուն խաղացած ազդեցիկ դերը:

Ֆաքսիմիլ հրատարակութիւնը նաեւ մտածել կու տայ մեզի Հայերուս այս տեսակ խմբագրութեան մը կարելիութիւններուն մասին: Ֆաքսիմիլի համար անհրաժեշտ է յատուկ լուսանկարչական գործիքներ եւ լուսաւորութեան մասնաւոր թեքնիք՝ որպէսզի կարելի ըլլայ հարազատօրէն նկարահանել ձեռագիրին բոլոր մանրամասնութիւնները, վերարտադրել թուղթին իրական գոյնն ու վիճակը: Երաժշտական ֆաքսիմիլ խմբագրութիւն՝ բառին գիտական իմաստով, հայկական երաժշտագիտութեան բնագաւառին մէջ տակաւին գոյութիւն չունի:

Ի վերջոյ, մեզի՝ Հայերուս համար, այստեղ կարեւոր հարց մը կը ծագի հայ-թուրքական մշակութային յարաբերութիւններուն առնչութեամբ: Թուրքերը կը փորձեն շահագործել Թուրքիայի մէջ գոյութիւն ունեցած հայ արուեստագէտներուն փաստը,

ցոյց տուած ըլլալու համար իրենց բարեացակամութիւնը Հայերուն նկատմամբ: Իսկ Հայերը երբեմն կը նահանջեն ասոր դիմաց եւ կը նախընտրեն լռութիւն պահպանել Թուրքիայի մէջ գործած մեծատաղանդ հայ արուեստագէտներուն մասին: Բայց այս ամէնուն մէջ կը մոռցուի կարեւոր կէտ մը: Թուրքերուն բարեացակամութիւնը չէր՝ որ Հայերուն մղեց ազդեցիկ դեր խաղալ օսմանեան երաժշտութեան տարբեր բնագաւառներուն մէջ: Ընդհակառակը. Հայերու արուեստին ներունակութեան ազդեցիկ ու անդիմադրելի ուժն էր՝ որ կարողացաւ թափանցել օսմանեան մշակոյթին մէջ, մշակոյթ մը՝ որ առանց Հայերուն, յոյներուն եւ Հրեաներուն կը կորսնցնէր իր գոյութեան գլխաւոր ազդակները: Եղեռնի 90-ամեակը առիթ մըն է Հայերուս համար հարցը դնել նաեւ այս տեսանկիւնէն: Այսինքն, հայ արուեստագէտներուն գոյութիւնը հաստատելով ցոյց տալ, որ Թուրքերը կոտորեցին ժողովուրդ մը՝ որ իրեն տուած էր բարձր երաժշտութիւն եւ աննման արուեստ: 90-ամեակը առիթ մըն է ցոյց տալու Եղեռնին հետեւանքով թուրքական երաժշտութեան կրած անդառնալի կորուստները:

Հ. Ա.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

ԳԱՀԻՐԷԻ ՄԷՋ ԼՈՅՍ ՏԵՍԱԾ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

ԳԱՀԻՐԷԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԲԱՐԵԳՈՐԾԱԿԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՄԻՈՒԹԵԱՆ
«Սաքեճիկ Ճ. Չագըր հիմնադրամ»

Հասցէ՝
Armenian General Benevolent Union
15, Emad El-Din Street
Cairo - 11111
Egypt

ՏԻԳՐԱՆ ՋՈՒՀԱՃԵԱՆ

1.-*Սուրբ, սուրբ եւ Հայր մեր*, 1999

2.-*Արշակ Բ.*, օփերա, 2000 (համագործակցութեամբ Փարիզի Տիգրան Ջուհաճեան Հետազօտական Կեդրոնին)

ա.-Երգի եւ դաշնակի համար

բ.-Նուագագրութիւն

գ.-Նուագախումբի նուագարանները առանձին (24 հատոր)

3.-*Աւէ Մարիա*, 2000

4.-*Կաւոթ*, ջութակի, թաւջութակի, դաշնակի եւ հարմոնիումի համար, *Ջորս ֆիւկ*, լարային եռանուագի եւ քառանուագի համար, 2000

5.-*Ստեղծագործութիւններ դաշնակի համար*, 2005

6.-*Մեներգներ եւ խմբերգներ դաշնակի նուագակցութեամբ*, 2005

7.-*Ստեղծագործութիւններ նուագախումբի համար*, 2005

8.-*Ստեղծագործութիւններ փողային նուագախումբի համար*, 2005

9.-*Յաւերժ շարժում*, դաշնակի եւ նուագախումբի համար, 2005

ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱ

Դաշնակի ստեղծագործութիւններ, 2000

ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼԵԱՆ

Դաշնակի ստեղծագործութիւններ, 2000

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐԵԱՆ

Գուշակուհին, քառաձեռն դաշնակի համար, 2000

ԱՐՔԱՏԻ ՔՈՒԿԷԼ

Էջեր ալպոմէն եւ Հայկական պար, դաշնակի համար, 2000

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆ

Album of Selected Recordings of Aram Khachaturian's Works, 2004

ԳՈՀԱՐԻԿ ՂԱԶԱՐՈՍԵԱՆ

1.-*Ստեղծագործութիւններ դաշնակի Համար*, 2005

2.-*Ստեղծագործութիւններ ջութակի եւ դաշնակի Համար*, 2005

3.-*Ստեղծագործութիւններ թաւջութակի եւ դաշնակի Համար*, 2005

4.-*Ստեղծագործութիւններ սրինգի եւ դաշնակի Համար*, 2005

5.-*Ստեղծագործութիւններ երգեՀոնի Համար*, 2005

6.-*Ստեղծագործութիւններ լարային քառանուագի Համար*, 2005

7.-*Հայկական ծիսերգութիւն*, դաշնակի, ջութակի եւ թաւջութակի Համար, 2005

8.-*Ռոմանս. Կարօտի երգ*, դաշնակի, սրինգի եւ ջութի Համար, 2005

9.-*Ութ փոփոխակ Կոմիտաս Վարդապետի ժողովրդական եղանակի վրայ*, սրինգի, 2 ջութակի, ջութի եւ թաւջութակի Համար, 2005

10.-*Պատարագ. Նախաբան*, օպուսյի, 2 ջութակի, ջութի եւ թաւջութակի Համար, 2005

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱԻԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 4530327 Fax : (202) 4522282

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՁԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ե. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 4 (20)

ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 2005

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Ե. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 4 (20)

ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 2005

ԳԱՀԻՐԷ

ՑԱՆԿ ՕՍՄԱՆԵԱՆ ԴԱՍԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ ԲՆԱԳԱՒԱՌԻՆ ՄԷՋ ԳՈՐԾԱԾ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱՀԱՆՆԵՐՈՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒՆ

(ԸՍՏ ՏՊԱԳԻՐ ԵՒ ՁԵՌԱԳԻՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՂԲԻՒՐՆԵՐՈՒ)

Հայերը ազդեցիկ դեր խաղացած են օսմանեան դասական-աւանդական երաժշտութեան մէջ, կամ ինչպէս կը գրուի հայկական աղբիւրներու մէջ՝ օսմանեան քաղաքային երաժշտութեան: Թուրքական դիւաններուն մէջ այսօր կը պահուին օսմանեան դասական երաժշտութեան անթիւ ձեռագիրներ՝ ուր անպայմանօրէն ներկայ են հայ երաժշտահաններու գործեր: Այս ձեռագիրներուն մէկ մասը գրուած է Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Օրինակ, Ռալֆ Մարթին Եակէր կազմած է Իսթանպուլի Երաժշտանոցին մէջ գտնուող Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ գրուած ձեռագիրներուն ցանկը[1]՝ ուր պէտք է գտնուին հայ երաժշտահաններու գործեր:

Հայ երաժշտահաններ մուտք գործած են նաեւ Քրիսանթոս վոն Մատիթոսի յունական ձայնագրութեամբ ժողովածուներու մէջ[2]:

Գաղափար մը կազմելու համար հայերու յօրինումներուն մասին, նախնական փորձ մը պիտի կատարեմ ցանկագրելու ինծի մատչելի հայկական տպագիր եւ ձեռագիր աղբիւրներու մէջ տեղ գտածները:

Օգտագործեցի երկու տպագիր ժողովածու.

1.-Յովսէփ Էպէեան, *Նիշէի տիլ*, Կ. Պոլիս, 1908: Կը բովանդակէ գլխաւորաբար *շարքը*ներու, ինչպէս նաեւ քանի մը *քանթօի*, *պէսթէի* եւ *սէմայի* բառերը՝ հայատառ թուրքերէն, առանց երաժշտութեան:

2.-*Die Musikhandschrift des Ruben Hagopiyan aus Armas* [*գերմաներէն*՝ Ռուբէն Յակոբեանի ձեռագիրը Արմաշէն], փաքսիմիլ, գնահատութիւն եւ փաստագրութիւն Ռալֆ Մ. Եակէրի [Ralf M. Jäger] խմբագրութեամբ, Franz Steiner Verlag, Շթութկարտ, 2000: Փաքսիմիլ հրատարակութիւնն է Արմաշի մէջ 1900-ին առեններու Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ գրուած ձեռագիրին: Ձեռագիրը այժմ կը գտնուի գերմանական անձնական հաւաքածոյի մը մէջ[3]:

1.-Ռալֆ Մարթին Եակէր [Ralf Martin Jäger], "Katalog der hamparsum-notas-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul" [*գերմաներէն*՝ Ցանկ Իսթանպուլի Համալսարանի Երաժշտանոցի դիւաններուն մէջ գտնուող Համբարձումեան ձայնանիշերով ձեռագիրներուն], *Schriften zur Musicwissenschaft aus Münster* [Երաժշտագիտական յօդուածներ Միւնսթէրէն], խմբգր.՝ Քլաուս Հորշանսքի [Klaus Hortschansky], հատոր 7, Այզընախ, 1996:

2.-*Die Musikhandschrift des Ruben Hagopiyan aus Armas* [*գերմաներէն*՝ Ռուբէն Յակոբեանի ձեռագիրը Արմաշէն], փաքսիմիլ, գնահատութիւն եւ փաստագրութիւն Ռալֆ Մ. Եակէրի [Ralf M. Jäger] խմբագրութեամբ, Franz Steiner Verlag, Շթութկարտ, 2000, էջ 14-15:

3.-Այս ձեռագիրին մասին մանրամասն *տե՛ս* «Շթութկարտի մէջ կը հրատարակուի Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ ձեռագիր մը», *Ծիծեռնակ*, Յուլիս 2005, Ե. տարի, թիւ 3(19):

Ձեռագիր աղբիւրներէն օգտագործեցի երկու խմբաւորում.

1.-Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Յակոբոս Այվազեանի դիւան, թիւ 6:

2.-Երեւանի Մատենադարան, Հայերէն Նորագոյն Ձեռագիրներու Հաւաքածոյի զանազան ձեռագիրներ:

Ցուցակիս մէջ յաջորդաբար յիշատակեցի հետեւեալ տուեալները.

ա.-Երաժշտահանին անունը:

բ.-Խորագիրը, ուր յաջորդաբար նշեցի սեռը (օրինակ՝ *շարքը*), մաքամը (օրինակ՝ *հիճազ*) եւ ուսուլը (օրինակ՝ *աքսաք*): Ժողովածուներուն մէջ միեւնոյն սեռը, մաքամը եւ ուսուլը գրուած են ամենատարբեր տառադարձութիւններով եւ ուղղագրութիւններով: Շփոթութենէ խուսափելու համար, միաւորեցի իւրաքանչիւրին ուղղագրութիւնը:

գ.-Եթէ երգ է, չակերտներու մէջ նշեցի բանաստեղծութեան առաջին բառերը:

դ.-Տպագիր կամ ձեռագիր աղբիւրին էջը:

ե.-Նոյն ստեղծագործութիւնը միւս աղբիւրներուն մէջ: Ասոր համար գործածեցի հետեւեալ կրճատումները.

ԳԱԹՅԱԴ - Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Յակոբոս Այվազեանի դիւան (թիւ 6):

ՄՀՆՁՀ - Մատենադարան, Հայերէն Նորագոյն Ձեռագիրներու Հաւաքածոյ:

ՅԷՆՏ - Յովսէփ Էպէեան, *Նիշէի տիլ*:

MRHA - Die Musikhandschrift des Ruben Hagopiyan aus Armas:

Իւրաքանչիւր ժողովածուի ցուցակէն ետք, աւելցուցի հայ երաժշտահաններու գործերուն տոկոսային յարաբերութիւնը տուեալ ժողովածուի ընդհանուր գործերու քանակին համեմատութեամբ: Տոկոսային համեմատութիւնս հիմնեցի լոկ այն գործերուն վրայ՝ որոնց համար յստակօրէն յիշատակուած է երաժշտահանի մը անունը, քանզի ամէն ժողովածուի մէջ կը գտնուին առանց հեղինակի գործեր:

Ա.
ՏՊԱԳԻՐ ԱՂԲԻՒՐՆԵՐ

ՆԻՇԷԻ ՏԻԼ ԵԱԽՕՏ ՆԷՎ ՈՒՍՈՒԼ ՇԱՐԳԸ ՄԷՃՄՈՒԱՍԸ
ՅՈՎՍԷՓ Գ. ԷՊԷԵԱՆ
Կ. Պոլիս, Տպարան Հրանտ Օ. Քէրէստէճեան, 1908

Ալիքսան էֆէնտի, Թամպուրի
Շարքը. նիւհիւֆթ. աքսաք
«Աշըգ օլտըմ պիր կիւլէ պիւլպիւլ կիպի»
էջ 62

Աստիկ էֆէնտի (Աստիկ Համամճեան)
Շարքը. աճէմ աշրան. չիֆթ սօֆեան
«Հիւսնի կիւզէլ պիր նէվճիվան»
էջ 54

Ծարքը. հիւսէյնի. ճուռճինա
«Կէչտի օ զէվգ իլէ կէչէն չաղլարըմ»
էջ 94

Ծարքը. հիճազքեար քիւրտի. ճուռճինա
«Ջէչմի մէսիթին հասրէթ իլէ ճիսմ ու ճանը տաղլարըմ»
էջ 159

Ծարքը. հիճազքեար քիւրտի. ճուռճինա
«Հանչէրի էպրուսը սաբլանտը տիլէ»
էջ 163
ՄՀՆՁՀ թիւ 207, էջ 4ա

Ծարքը. կարչըղար. աքսաք
«Էյ փէլէք պարի պրաք քիմ եանայըմ աղլայըմ»
էջ 170
MRHA, էջ 13

Ծարքը. կարչըղար. ճուռճինա
«Վուսլաթ տիլէրիմ եարիմէ հիճրանտան օսանտըմ»
էջ 181
ՄՀՆՁՀ թիւ 215, էջ 41ա եւ 66ա

Ծարքը. խուզզաք. աքսաք
«Պէն աչքը մուհապպէթ իլէ սէվտատան օսանտըմ»
էջ 210
MRHA, էջ 95

Ծարքը. խուզզաք. ճուռճինա
«Եէթէր իւզտիւն պէնի գաչը հիլալիմ»
էջ 214

Ծարքը. խուզզաք. աքսաք
«Էյ ճազիպի վիճտան նէ եաման ափէթի ճանըն»
էջ 228
ՄՀՆՁՀ թիւ 204, էջ 41ա

Ծարքը. խուզզաք. աքսաք
«Ջալըն աման սազէնտէկեան»
էջ 244

Ծարքը. հիճազ. աքսաք
«Զիւլֆինէ տիլ պէսթէլէր զիւլֆի բէրիչանըն գատար»
էջ 254

Տարքը. հիճազ. աքսաք
«Զէչմի մաղմուրըն սէպէպ տիր նալէ ու փէրեատը»
էջ 260
MRHA, էջ 39. ՄՀՆՁՀ թիւ 214, էջ 41

Տարքը. խիշշաք. աքսաք
«Սէնի կէօրմէք իլէ րուչէն օլուեօր տիտէլէրիմ»
էջ յաւելուած 13

Տարքը. խիշշաք. աքսաք
«Կալմա գըյմէթտարը էօմրիւմ կէլտի կէչտի մէվսիմի»
էջ յաւելուած 13

Արթին էֆէնտի, Քանոնի
Քանթօ. նէհավէնտ. վալց
«Պու կիւն տիլի տիվանէտէ թիւքէնտի ահ ու զարըմ»
էջ յաւելուած 3

Տարքը. կարչըղար. տիւյէք
«Հէր գէման պիր օլուր մը էյ հունրիզ նիկեահըմ»
էջ յաւելուած 14

Աֆէթ էֆէնտի, Ուտի (Յաքէթ Մսըլեան)
Տարքը. րասթ. ճուռճինա
«Ծէպապէթ կիթտի էլտէն պաշըմտան կիթմէեօր սէվտա»
էջ 20

Տարքը. րասթ. ճուռճինա
«Պէլաի ֆըրքաթի ճանա հաեալէ օլտը դամ փէրմա»
էջ 21

Տարքը. րասթ. թիւրք աքսաք
«Ասուտէ փիքրիմ ավարէլէնտի»
էջ 24

Տարքը. հիւսէյնի. իւրիւք սէմայի
«Տէրտ ու միհնէթ հէր կիւնիւմ թազիպ իտէր»
էջ 85
ՄՀՆՁՀ թիւ 203, էջ 25ա

Տարքը. մուհայէր. աքսաք
«էֆէմ չիմտի էլլէր սէօզիւնէ գանտը»
էջ 147

Շարքը. հիճազքեար քիւրտի. սէմայի
«Ֆէրեատըմա ըաՀմ իթմէյէճէք մի կիւզէլիմ աՀ»
էջ 168

Շարքը. կարչըղար. թէք սօֆեան
«Քէմէնտի զիւլֆինէ էսիրի զիւլֆիքար օլտըմ»
էջ 184
MRHA, էջ 19. ՄՀՆՁՀ թիւ 214, էջ 20

Շարքը. իւչչաք. ճուռճինա
«էվլիլիք պաշա պէլա տըր պիր պէօյլէ վար պիր քիւչիւք»
էջ 232

Շարքը. իւչչաք. աքսաք
«Ճանա նազարըն Հալի տիլէ ճիվէկէր օլսուն»
էջ 232

Շարքը. իւչչաք. ճուռճինա
«Կիւլմէք եաքըշըր կիւլ եիւզինէ էյ կիւլի ճանըմ»
էջ 234

Շարքը. իւչչաք. աքսաք
«Ճանըմ տիտէյիմ զաստ իտիյօր ճանըմա Ալլահ»
էջ 245

Շարքը. Հիճազ. թէք սօֆեան
«Պէն չարէ արարքէն տիլի պիչարէյէ սէնտէն»
էջ 277

Շարքը. Հիճազ. աքսաք
«Կիւլտիր տիլի մաՀզունըմը պիր քէրէճիք օլսուն»
էջ 278

Շարքը. Հիճազ. թէք սօֆեան
«Արայանլար պէնի կիւլիւմէ սօրսըն»
էջ 278

Գաբրիէլ էֆէնտի
Շարքը. չէվքէֆսա. չիֆթ սօֆեան
«Կէչիպ գարշըմա կէօզլէրին սիւզմէ»
էջ 128

Գրիգոր, Ճիյէրճի Օղլու
Պէսթէ. Հիճազքեար. զէնճիր

Ծարքը. Հիճազքեար քիւրտի. աքսաք
«Իլթիյամը զաՀմի աչգա աՀ տօքթօր չարէսի»
էջ 166

Ծարքը. Հիճազքեար քիւրտի. աքսաք
«Հօշ կէչէն էյեամը ճանա Հէր նէֆէս աՀ էօզլէրիմ»
էջ 167

Ծարքը. կարչըղար. ճուռճինա
«Հաթըրամ բաՀաղըզ իթմէզսէ սէնի»
էջ 176

Ծարքը. սուզինաք. աքսաք
«Ճամը աշքըն իչտիմ օլտըմ տէրտինաք»
էջ 189

Ծարքը. սուզինաք. աքսաք
«Սուզինաքի վասլա աշքա սէօյլէյիմ տիննէ եէթէր»
էջ 189 (*տե՛ս* նաեւ էջ յաւելուած 13)

Ծարքը. սուզինաք. քաթաքօֆթի
«Կէլ էլա կէօզլիւմ էֆէնտիմ եանըմա»
էջ 191

Ծարքը. սուզինաք. իւրիւք սէմայի
«Աթֆ իթմէ սաքըն Հանչէրի միւժկեանընը նակեաՀ»
էջ 191
MRHA, էջ 126

Ծարքը. սուզինաք. աքսաք
«Կիւզէլիմ կէօզլիւյինի չէշմինէ թաք»
էջ 207

Ծարքը. իւշշաք. աքսաք
«ՐաՀմի եօք պիր եարէ տիւշտիւմ էլ աման կօնչէ տիՀէն»
էջ 230

Ծարքը. իւշշաք. թիւրք աքսաք
«ՐուՀըմմըսըն էյ րուՀը սաֆա պախչի ճանանըն»
էջ 248

Ծարքը. Հիճազ. ճուռճինա
«Պանա պու տէրտի կամ օլմըշ թէճէլլիՀ»

էջ 263

Ծարքը. Հիճազ. ճուռճինա
«Տաղլար աչտը սինէմէ հիճրին նէ աթէչ պար իմիչ»
էջ 264

Ծարքը. սուզինաք. աքսաք
«Սուզինաքի փասըլը աչգըն սէօյլէյիմ տինլէ եէթէր»
էջ յաւելուած 13 (*տե՛ս* նաեւ էջ 189)

Խանճեան, Լեւոն էֆէնտի
Ծարքը. րասթ. աքսաք
«Սօրմաերն ա եա նէ օլտըմ»
էջ 12

Ծարքը. րասթ. աքսաք
«Կէօնիւլ քուրթըլմաեօր տէրտը էլէմտէն»
էջ 18

Ծարքը. նէհավէնտ. ճուռճինա
«Նէ հիճրէ թագաթըմ նէ վասլա գապիլիէթի վար»
էջ 70

Ծարքը. կարճըղար. թիւրք աքսաք
«Պիլմէմ քի սաֆա նէչէ պու էօմրիւն նէրէսինտէ»
էջ 182

Ծարքը. սուզինաք. ճուռճինա
«Ծէմալի տիլտարը եաքտըմ ահ կէօյնիւմի չատ ահ իլէ»
էջ 200
MRHA, էջ 16. ՄՀՆՁՀ թիւ 204, էջ 38ա

Ծարքը. Հիճազ. աքսաք
«Ահ, փէլէք երգտըն տիլի ապատըմը»
էջ 251
MRHA, էջ 49. ԳԱԹՅԱԳ էջ 52. ՄՀՆՁՀ թիւ 215, էջ 8

Կարապետ, Թօրգաբուլը Հաճի
Ծարքը. նէհավէնտ. քաթաքօֆթի
«Տիւշտի աչքըն քալպի կամ միւթատըմա»
էջ 75

Ծարքը. հիւսէյնի. ճուռճինա

«Պիր կոնչէ կիւլի սէվտի կէօնիւլ քի նէ չիչէք տիր»
էջ 89

Շարքը. հիճազքեար. քիւրտի ճուռճինա
«Համըըը նաշատ բիւր կամ տըը պու չէպ»
էջ 160

Շարքը. կարճըղար. աքսաք տէյիշմէլի
«Կիտէլիմ սէմթի փէնէրէ կիճէ կիւնտիւզ չաքալըմ»
էջ 174

Շարքը. կարճըղար. թիւրք աքսաք
«Օ կիւզէլ կէօզլէրէ պագտըգճա պաքար ահ տէրիմ»
էջ 176

Շարքը. խւշշաք. աքսաք
«Ֆարիհ օլտըմ պէն րէհի էֆսանէտէն»
էջ 210

Շարքը. խւշշաք. աքսաք
«Պաշտան պաշա խմթէրսէ ճիհան կիւլ իլէ տօնանսըն»
էջ 237

Շարքը. հիճազ. հինտի
«Եէգմա կէլ խւշագընը էյ գարէգաշ»
էջ 262

Շարքը. հիճազ. աքսաք
«Հասրէթլէ պու չէպ կեահ ույուրտըմ կեահի ույանտըմ»
էջ 262

Շարքը. խւշշաք. աքսաք
«Գալպը աթէշլէր իչինտէ եինէ սէվտալը սէրիմ»
էջ յաւելուած 13

Կարպիս էֆէնտի, Նօթաճը
Շարքը. սուզինաք. ճուռճինա
«Զար օլտը կէօնիւլ նազըէյի սուզիշ էսէրինտէն»
էջ 207
ՄՀՆԶՀ թիւ 215, էջ 72

Շարքը. խւշշաք. աքսաք
«Արզու իտիյօր վուսլաթը ճան պաշընը ճանըմ»
էջ 211

«Կիւզէլ սէնի բէք պէյէնտիմ»
էջ յաւելուած 2

Տարքը. հիւսէյնի. քաթաքօփթի
«Ղօնչէտէն բաքիզէ տիր նազիք թէնին»
էջ յաւելուած 9

Յակոբ, Տաչի
Տարքը. կարչըղար. աղըր սէմայի
«Կիւզէլ սանա բէք պէյէնտիմ»
էջ 178

Նիկողոս էֆէնտի (Հօճա Նիկողոս կամ Հանէնտէ Նիկողոս)
Տարքը. աճէմ աչրան. թէք սօփեան
«Պազմա սազըն պէնտէն եանա»
էջ 52

Տարքը. աճէմ աչրան. աքսաք
«եանտը տիլ աչգընա էյ չուխի չէնիմ»
էջ 52

Տարքը. աճէմ աչրան. աքսաք
«Հէմ սէվիպ հէմ եազատան աթըրն պէնի»
էջ 53
ՄՀՆՁՀ թիւ 204, էջ 11ա

Տարքը. աճէմ աչրան. աքսաք
«Սէօհպէթիմի կէրչէք մի սանտըն»
էջ 53

Տարքը. հիւսէյնի պայթար. իւրիւք սէմայի
«Սօրմատը հալի տիլի կամհարէյի»
էջ 83

Տարքը. հիւսէյնի. աքսաք
«Սէրտէ սէվտա տիլտէ ղամ սինէմտէ բէյքեանի քէտէր»
էջ 84

Տարքը. հիւսէյնի. աքսաք
«Կէօրտիւյիւմ կիւն րույինի էյ մէհլիքա»
էջ 84

Տարքը. հիւսէյնի. տիւյէք

«Մահ ճեմալին կէօրմէք իչիւն աղլարըմ»
էջ 87
ՄՀՆՁՀ թիւ 204, էջ 42

Ծարքը. հիւսէյնի. աքսաք
«Մէսթի զէհրի փըրգաթը հիճրանընէմ»
էջ 89
ՄՀՆՁՀ թիւ 204, էջ 26ա

Ծարքը. հիւսէյնի. աքսաք
«Սէյր իտէրքէն սահրէ սահնի կիւլշէնի»
էջ 91

Ծարքը. փէրահնաք. աղըր սէմայի
«Տիլ վէրտիմ օ կիւլ ղօնչէյի չարէ»
էջ 107

Ծարքը. էվիճ. տիւյէք
«Կէլ ունութտըղ սէօհպէթի մէյհանէյի»
էջ 107

Ծարքը. փէրահնաք. վալց
«Հօչ եարաթմըշ պարի էզէլ»
էջ 109

Ծարքը. փէրահնաք. չիֆթ սօֆեան
«Պիր թըֆըլ եօսմա էտա հէփ պի մէնէնտ»
էջ 109

Ծարքը. չէվքէֆսա. հինտի
«Նազիրին կէլմէմիշ ասլա ճիհանէ»
էջ 125

Ծարքը. չէվքէֆսա. թիւրք աքսաք
«Լութֆ էյլէ չահըմ սէօյլէ նէ տիր պու»
էջ 126

Ծարքը. հիւզզամ. աքսաք
«էյ մէլէք հուպու հայալի քէմթէրի»
էջ 130
ՄՀՆՁՀ թիւ 214, էջ 31ա

Ծարքը. հիւզզամ. տիւյէք

«Նիչուն նալէնտէսին պէօյլէ»
էջ 133
ԳԱԹՅԱԴ էջ 16. **ՄՀՆՁՀ** թիւ 201, էջ 33ա. **ՄՀՆՁՀ** թիւ 214, էջ 32

Ճարքը. հիւզզամ. իւրիւք սէմայի
«Կիւզէլլէրին չահըըն սէն»
էջ 135
ՄՀՆՁՀ թիւ 201, էջ 31ա

Ճարքը. հիճազքեար. աքսաք
«Աթէշի աշգըն սէնին էյ մէհլիքա»
էջ 151

Ճարքը. հիճազքեար. աքսաք
«Պանա հէմ տէմ էյլէյէն էյ կամ սէնի»
էջ 151

Ճարքը. սուզինաք. աքսաք
«Տէմատէմ էյլէրէմ փէրեատ էլինտէն»
էջ 188

Ճարքը. սուզինաք. աքսաք
«Սուզինաքի աթէշի աշգըմ եէթիչ փէրեատէ կէլ»
էջ 193
ՄՀՆՁՀ թիւ 201, էջ 37ա. **ՄՀՆՁՀ** թիւ 202, էջ 5

Ճարքը. սուզինաք. տիւյէք
«Հայալին տիտէտէ աթէշլէր պըրագտը ճանըմա»
էջ 201
ՄՀՆՁՀ թիւ 201, էջ 38

Ճարքը. սուզինաք. աքսաք
«Պիր կիւզէլէ պէնտէ կէօնիւլ պաղլատըմ»
էջ 202

Ճարքը. հիճազ. տիւյէք
«Աշգընլա սինէմ տաղլարըմ»
էջ 265
ՄՀՆՁՀ թիւ 201, էջ 22

Պօղոս էֆէնտի, Աստիկզատէ (Պօղոս Համամճեան)
Ճարքը. հիճազքեար քիւրտի. ճուռճինա
«Աշգընլա թէրագգը իտիյօր գալպի հազինիմ»

Ծարքը. հիճազ. աքսաք
«Նեչենմենտիմ սուրեթա սիյրեթտե պեն մահզուն միյեմ»
էջ 258

Օվրիկ էֆէնտի, Լավութաճի (Յովրիկ Գազազեան)
Ծարքը. հիճազքեար քիւրտի. տիւյեք
«էսիրի տիլպերան օլմագլա կէօյնիւմ կեչտի միհնեթլե»
էջ 166

Ծարքը. հիճազ. ճուռճինա
«Աչսամ տերտիմի էյ վահ նաֆիլե»
էջ 279

Ծարքը. հիճազքեար քիւրտի. աքսաք
«Պիր պահրը կամա տալտը կինէ ֆիքր ու հայալիմ»
էջ յաւելուած 1

Բացի թուրքերէն երգերէն, կը գտնուի նաեւ ժողովածուն կազմողի՝ Յովսէփ Էպէեանի հայերէն երգ մը՝ *Երգ ազատութեան* («Ազատութիւն եկուր հոս»), հիճազքեար քիւրտի, էջ 319։

Հայ երաժշտահաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս երգերուն 19 տոկոսը։

DIE MUSIKHANDSCHRIFT DES RUBEN HAGOPIYAN AUS ARMAS

Անտառիկեան, Գրիգոր էֆէնտի
Ծարքը. կարչըղար. աքսաք
«Ախ կէօյնիւ մի պէն տիթ մէյէ»
էջ 20

Ծարքը. ըաստ. աքսաք
«Թաւէօնիւն ճէնարի այնըմ»
էջ 120

Աստիկ Աղա (Աստիկ Համամճեան)
Ծարքը. կարչըղար. աղըր աքսաք
«էյ ֆելեք պարի պըրագ քիմ եանայըմ»
էջ 13
ՅԷՆՏ էջ 170

Ծարքը. հիճազ. աքսաք
«Զեչմի մահմուրըն սէպէպտիր նալէ վիւ»

էջ 39
ՅԷՆՏ էջ 260. ՄՀՆՁՀ թիւ 214, էջ 41

Տարքը. հիճազ. աքսաք
«Ազատէյի սէյր իքէն օփ պիր չիյվէքեարըն»
էջ 42

Տարքը. իւչչաք. աքսաք
«Պէն աչգը մուհապէթ»
էջ 95
ՅԷՆՏ էջ 210

Տարքը. իւչչաք. աքսաք
«Տիւչիւնիւպ միհնէթի կայրը նիտէլիմ»
էջ 104
ՄՀՆՁՀ թիւ 202, էջ 15

Աֆէթ էֆէնտի, Ուտի (Յարէթ Մսրլեան)
Տարքը. կարչըղար. սօֆիան
«Քէմէնտի զիւլֆիւնլէ էսիրի զիւլֆիքեար օլտում»
էջ 19
ՅԷՆՏ էջ 184. ՄՀՆՁՀ թիւ 214, էջ 20

Թադէոս էֆէնտի (Թադէոս էքսէրճեան)
Տարքը. սուզինաք. իւրիւք սէմայի
«Աղֆ իթմէ սազըն հանչէրի միւժկեանընը նակեահ»
էջ 126
ՅԷՆՏ էջ 191

Խանճեան, Լեւոն էֆէնտի
Տարքը. սուզինաք. ճուռճինա
«Շէմայի տիտարէ եազտըմ, ահ, ահ, կէօյնիւմիւ սատ ահ իլէ»
էջ 16
ՅԷՆՏ էջ 200. ՄՀՆՁՀ թիւ 204, էջ 38ա

Տարքը. կարչըղար. աքսաք
«Օֆ, եէթիչիր զալմատը թազաթ եէթիչիր ֆիրքաթինէ»
էջ 24

Տարքը. հիճազ. աքսաք
«Ահ, ֆէլէք եըքտըն տիլի ապատըմը»
էջ 49
ՅԷՆՏ էջ 251. ԳԱԹՅԱԴ էջ 52. ՄՀՆՁՀ թիւ 215, էջ 8

Մելիք էֆէնտի, Մերկեր (Մելիք Մերկերեան)
Տարքը. Հիւզզամ. աքսաք
«Հէլէ օլ տիլպէրի բանա արատա պիր չագըյօր»
էջ 22

Պօղոս էֆէնտի, Աստիկզատէ (Պօղոս Համամճեան)
Տարքը. Խիւչչաք. աքսաք
«Աթէշի սուզանէ եանտըմ սէնի էյ մէմէՀ կէօրէլի»
էջ 106

Հայ երաժշտաՀաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 18.5 տոկոս:

Բ.
ՁԵՌԱԳԻՐ ԱՂԲԻՒՐՆԵՐ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ
ՅԱԿՈԲՈՍ ԱՅՎԱԶԵԱՆԻ ԴԻՒԱՆ, ԹԻՒ 6

Խորագիր՝ Oriental Sharky. Ձեռագիր՝ Յակոբոս Այվազեան. Թուական՝ շուրջ 1895. Վայր՝ Արմաշ:

Ալեքսան, Հօճա
Տարքը. պայթար. աքսաք
«ԱՀ աչգըմը սէվտիյիմ չիւն ադլարըմ»
Երկրորդ տետր, էջ 56

Այվազեան, Յակոբոս
Տարքը. Հիճազքեար. աքսաք
«Պու նէ տիլլէր»
Երկրորդ տետր, էջ 33

Տարքը. Հիճազքեար. աքսաք
«Գալպի սէվտա գէտէլէր»
Երկրորդ տետր, էջ 53

Տարքը. սուզինաք. աղըր աքսաք
«Օֆ, օֆ, օֆ, եէթէր արթըդ սուզի տիլիմ»
Երկրորդ տետր, էջ 57

Միւսթէզատ. զավիլ. [՞]
«Ալ աչգըն էզէլի աչըգա իլՀամը»
Երկրորդ տետր, էջ 59

«Ճեվզած խոէր»
Երկրորդ տետր, էջ 45

Շարքը. Հիճազ. աղըր աքսաք
«Ահ, փելէք եըզտըն տիլի ապատըմը»
Երկրորդ տետր, էջ 52
ՅէՆՏ էջ 251. MRHA էջ 49. ՄՀՆՁՀ թիւ 215, էջ 8

Մելիք, Մերկեր (Մելիք Մերկերեան)
Փեշրեւ. սուզինաք գարապաթագ. տէվրի քէպիր
Առաջին տետր, էջ 81

Փեշրեւ. բասթ ֆիհրիսթ (նիւմունէ). տէվրի քէպիր
Առաջին տետր, էջ 84

Շարքը. խուշշաք. սօֆեան (սէրթօ)
«էյ մէլահաթ պաղընըն»
Երկրորդ տետր, էջ 43

Շարքը. թահիր արապի. տույէք
«էֆրահ, էֆրահ, էֆրահ, վիսալէք»
Երկրորդ տետր, էջ 46

Շարքը. սեկեահ. աղըր աքսաք
«Զէքտիղիմ պիլմէմնէ»
Երկրորդ տետր, էջ 47

Նիկողոս, Հօճա (Հանէնտէ Նիկողոս)
Շարքը. հիւզզամ. տույէք
«Նիչուն նալէնտէսին պէօյլէ»
Երկրորդ տետր, էջ 16
ՅէՆՏ էջ 133. ՄՀՆՁՀ թիւ 201, էջ 33ա. ՄՀՆՁՀ թիւ 214, էջ 32

Շարքը. հիճազքեար. հինտի
«Կէօրմէք միւէսսէր օլմատը մահըմ»
Երկրորդ տետր, էջ 19

Շարքը. սուզինիլ. աքսաք
«Ահ, պիր նիկեահ իլէ պէնի»
Երկրորդ տետր, էջ 25
ՄՀՆՁՀ թիւ 213, էջ 36ա

Շարքը. պէյաթի արապան. աքսաք

«Ահ, կիտէյօրում կէօզ եաշըմը տէօքէրիմ»
Երկրորդ տետր, էջ 27

Բացի օսմանեան երաժշտութենէն, կը բովանդակէ երեք հայերէն երգեր.

1.-Համբարձում Չէրչեան, (Աղօթք) Քեարը սապա փիհրիսթ մուհամմէս, «Խըն-կեսցին ի յելս արփւոյն մեր»:

2.-Համբարձում Չէրչեան, Քեարը պուսէլիք փիհրիսթ փերէնչին, «Ի յանկարծ»:

3.-Համբարձում Լիմոնճեան, Քեարը բասթ փիհրիսթ, «Տիրածին կոյս»: Մակա-գրութիւն մը ցոյց կու տայ, որ այս մէկը ընդօրինակուած է յետագային, Գեղամ Յակո-բոս Այվազեանի կողմէ, Չինչինաթիի մէջ (Միացեալ Նահանգներ), 25 Դեկտեմբեր 1957-ին:

Օսմանեան երաժշտութեան բնագաւառին հայ երաժշտահաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 16.5 տոկոս:

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ
ՀԱՅԵՐԷՆ ՆՈՐԱԳՈՅՆ ՁԵՌԱԳԻՐՆԵՐՈՒ ՀԱՒԱՔԱԾՈՅ

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 161 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)

Թուական՝ 1870. Վայր՝ Կ. Պոլիս: Հեղինակ՝ Համբարձում (՞): Կը բովանդակէ միայն գործիքային երկեր: Ոչ մէկ գործի սեռ նշուած է:

Գիրգոր, Քօլանկճ Օղլու
[՞]. արազպար. հաֆիֆ
էջ 204

Կարապետ, Թանպուրի Ուստա
[՞]. զէրկիւլէ բուսէլիք. զարպիֆէթ
էջ 57

Կարապետ
Սէմայի. պէսթէ բսվահան. [՞]
էջ 128

Համբարձում, Պապա (Համբարձում Լիմոնճեա՞ն թէ Համբարձում Չէրչեան)
[՞]. նիկեար. պէրեւշան
էջ 38

[՞]. սապա. պէրեւշան
էջ 88

Սէմայի. պէյաթի. [՞]
էջ 146

[՞]. տիւլքիւչատ. նիմ չէմպէր
էջ 161

[՞]. կարչըղար. փաՀթէ
էջ 164

[՞]. Հիւսէյնի սիւբխւսէՀէր. սաքիլ
էջ 171

[՞]. փէրաՀ փէզա. զարպէյն
էջ 195

[՞]. էվիճ մայէ. զէնճիր
էջ 214

Համբարձում, Քիւչիւկ
[՞]. Հիճազ բուսէլիք. տէվիր
էջ 115

Ջէօմլէկճի, Օղլու Ուստա Պետրոս (Պետրոս Ջէօմլէկճեան)
[՞]. պէսթէ ըսվաՀան. զարպիփէթ
էջ 126

Հայ երաժշտաՀաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 30 տոկոս:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 197 (եւրոպական ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Թադէոս էֆէնտի, Քէմանի (Թադէոս էքսէրճեան)
Փեշրեւ. բասթ. մուՀամմէս
էջ 1ա
ԳԱԹՅԱԴ էջ 83. ՄՀՆՁՀ թիւ 211, էջ 36ա. ՄՀՆՁՀ թիւ 214, էջ 15ա

Փեշրեւ. խիւշշաք. [տէվրի քէպիր]
էջ 16

Սազ սէմայի. կարչըղար. [աքսաք] սէմայի
էջ 25

Ջուլհաեան, Գրիգոր
Սէմայի. մահուր. սէմայի
էջ 36ա

Միւս գործերու հեղինակներուն մեծամասնութիւնը չէ յիշատակուած:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 201 (Հայ Արդի Զայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Ալիքսան Աղա, Քէմանի
Ծարքը. հիւզզամ. չիփթէ սօֆեան
«Միհնէթէ գէվք»
էջ 32

Մելիք, Մերկեր (Մելիք Մերկերեան)
Ծարքը. հիճազքեար. չիփթէ սօֆեան
«Կէօնիւլ կէշտի կիւզէլ»
էջ 11ա

Նիկողոս էֆէնտի, Հանէնտէ (Հօճա Նիկողոս)
Ծարքը. հիճազ. տիւյէք
«Աչգընլա սինէմ տաղլարըմ»
էջ 22
ՅԷՆՏ էջ 265

Ծարքը. հիւզզամ. խւրիւք սէմայի
«Կիւզէլլէրին չահըսըն սէն»
էջ 31ա
ՅԷՆՏ էջ 135

Ծարքը. հիւզզամ. տիւյէք
«Նիչիւն նալէնտէսիւն պէօյլէ»
էջ 33ա
ՅԷՆՏ էջ 133. ԳԱԹՅԱԴ էջ 16

Ծարքը. սուզինաք. աքսաք
«Ահը սուզինաքի աթէշի աչգամ եէթէշ փէրեատա կէլ»
էջ 37ա
ՅԷՆՏ էջ 193. ՄՀՆՋՀ թիւ 202, էջ 5

Ծարքը. սուզինաք. տիւյէք
«Հայալին տիտէտէ աթէշլէր պըրագտը ճանըմա»
էջ 38
ՅԷՆՏ էջ 201

Սեպուհ էֆէնտի, Քէմանի Քէօր (Աչաղուրկ Սեպուհ, Սեպուհ Բիտէճեան)
Ծարքը. հիճազքեար. ճուռճինա

«Ղուրուպ իձտի կիւնէչ տիւնեա»
էջ 12

Ճարքը. մուհայէր քիւրտի. աքսաք
«Կէօրիւնճէ օլտում խւֆթատէ»
էջ 18
ՅԷՆՏ էջ 155

Հայ երաժշտահաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 10.5 տոկոս:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 202 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Նիկողոս Աղա, Հօճա (Հանէնտէ Նիկողոս)
Ճարքը. սուզինաք. աքսաք
«Սուզինաքի աթէշի աշգըմ եէթիշ փէրեատա կէլ»
էջ 5
ՅԷՆՏ էջ 193. ՄՀՆՁՀ թիւ 201, էջ 37ա

Հայ երաժշտահաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 6.5 տոկոս:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 203 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Աստիկ Աղա (Աստիկ Համամճեան)
Աղըր թաքսիմի. սուզիտիլ [՞]
«Եար, եար. հէյ եար»
էջ 9ա

Ճարքը. իւշշաք. աքսաք
«Տիւշիւնիպ միհնէթի կայըր նիտէլիմ»
էջ 15
MRHA էջ 104

Աֆէթ էֆէնտի (Յաբէթ Մսրլեան)
Ճարքը. հիւսէյնի. սէնկին սէմայի
«Տէրտի միհնէթ հէր կիւնիւմ թաքիպ իտէր»
էջ 25ա
ՅԷՆՏ էջ 85

Թադէոս, Քէմանի (Թադէոս Էքսէրճեան)
Փեշրեւ. հիւսէյնի. [տէվրի քէպիր]

էջ 3ա

Հայ երաժշտահաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 36 տոկոս:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 204 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Աստիկ էֆէնտի (Աստիկ Համամճեան)
Շարքը. խիւշաք. աքսաք
«էյ ճազիպի վիճտանէ եաման աֆէթի ճանըն»
էջ 41ա
ՑԷՆՏ էջ 228

Խանճեան, Լեւոն էֆէնտի
Շարքը. սուզինաք. ճուռճինա
«Շէմայի տիլտարէ եազտըմ ահ կէօյնիւմիւ սատ ահ իլէ»
էջ 38ա
ՑԷՆՏ էջ 200. MRHA էջ 16

Մարգար
Շարքը. աճէմ աշրան. թիւրք աքսաք
«Լութֆէյ լէմէտէթ»
էջ 12

Նիկողոս (Հօճա Նիկողոս կամ Հանէնտէ Նիկողոս)
Շարքը. աճէմ աշրան. աքսաք
«Ահ, հէմ սէվիպ հէմ եազատան աթըըն պէնի»
էջ 11ա
ՑԷՆՏ էջ 53

Շարքը. հիւսէյնի. աքսաք
«Ահ, մէսթի զէհրի ֆիրգաթի հիճրանընէմ»
էջ 26ա
ՑԷՆՏ էջ 89

Շարքը. հիւսէյնի. տիւյէք
«Մահ ճէմալին կէօրմէք իչիւն ազլարըմ»
էջ 42
ՑԷՆՏ էջ 87

Մելիք էֆէնտի (Մելիք Մերկերեան)
Շարքը. րասթ. աքսաք

«Սար արտը կիւլ իւչիւն սօլ»
էջ 16

Հայ երաժշտահաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 15.5 տոկոս:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 205 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Նիկողոս էֆէնտի (Հօճա Նիկողոս կամ Համէնտէ Նիկողոս)
Շարքը. չէվքէվզա. [աքսաք]
«Կէչիպտէ քարշըմա կէօզլէրին»

Պիմէն էֆէնտի (Պիմէն Տէր Ղազարեան)
Շարքը. հիճազ. աքսաք
«Պիր բէրիխիմա մէյլէքթէն»

[Շարքը]. սապա. աքսաք
«Ջամլար ալթընտա ուզաթտը»

Շարքը. աճէմ քիւրտի. սէնկին սէմայի
«էլվերտչ թէկափիւլ կիւզէլիմ»

Միւս գործերու հեղինակներուն մեծամասնութիւնը չէ յիշատակուած:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 206 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Նուպար էֆէնտի
[՞]. հիճազ. ճուռճինա

Պիմէն էֆէնտի (Պիմէն Տէր Ղազարեան)
[Շարքը]. հիճազքեար քիւրտի. [տիւյէք]
«Սէնինլէ էյ կիւլիւ ահսէն»

[Շարքը]. մահուր. աղըր աքսաք
«Աչգըմանա»

[Շարքը]. պէսթէնիկեար. [՞]
«[՞]»

Օվրիկ էֆէնտի (Յովրիկ Գազազեան)
Շարքը. հիճազքեար քիւրտի. թիւրք աքսաք

«[՞]»

Միւս գործերու հեղինակներուն մեծամասնութիւնը չէ յիշատակուած:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 207 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Աստիկ (Աստիկ Համամճեան)
Շարքը. հիճազքեար քիւրտի. ճուռճինա
«Հանչէրի էպրուսու սաբլանտը տիլէ»
էջ 4ա
ՅԷՆՏ էջ 163

Միւս գործերու հեղինակներուն մեծամասնութիւնը չէ յիշատակուած:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 211 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Աստիկ (Աստիկ Համամճեան)
Սէմայի. հիճազքեար քիւրտի. աղըր սէմայի
«Ահ, կէօրիւպ բիսթանլերին պիլտիմ քէմալին»
էջ 23

Թադէոս Աղա (Թադէոս Էքսէրճեան)
Փեշրեւ. րասթ. տէվրի քէպիր [պէտք է ըլլայ՝ մուհամմէս]
էջ 36ա
ԳԱԹՅԱԴ էջ 83. ՄՀՆՁՀ թիւ 197, էջ 1ա. ՄՀՆՁՀ թիւ 214, էջ 15ա

Փեշրեւ. կարչըղար. [տիւյէք]
էջ 38ա
ՄՀՆՁՀ թիւ 214, էջ 7

Հայ երաժշտահաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 25 տոկոս:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 213 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Աստիկ Էֆէնտի (Աստիկ Համամճեան)
Փեշրեւ. մուհայյէր քիւրտի. տէվրի քէպիր
էջ 15

Սազ սէմայի. մուհայեր քիւրտի. սէմայի
էջ 17

Նիկողոս (Հօճա Նիկողոս կամ Համբէնտէ Նիկողոս)
[Շարքը]. սուզինաք. աղըր աքսաք
«Պիր նիկեահ իլէ պէնի»
էջ 36ա
ԳԱԹՅԱԴ էջ 25

Հայ երաժշտահաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 9 տոկոս:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 214 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Աստիկ Աղա (Աստիկ Համամճեան)
Շարքը. հիճազ. աղըր աքսաք
«Զէշմի մահմուրըն սէպէպ տիր նալէ ու ֆէրեատը»
էջ 41
ՅէՆՏ էջ 260. MRHA էջ 39

Աֆէթ, Ուտի (Յաբէթ Մսըլեան)
Շարքը. կարճըղար. տիւյէք
«Քէմէնտի զիւլֆիւն էսիրի զիւլֆիքար օլտում»
էջ 20
ՅէՆՏ էջ 184. MRHA էջ 19

Թադէոս էֆէնտի, Քէմանի (Թադէոս էքսէրճեան)
Փեշրեւ. կարճըղար. տիւյէք
էջ 7
ՄՀՆՁՀ թիւ 211, էջ 38ա

Փեշրեւ. բասթ. մուհամմէս
էջ 15ա
ԳԱԹՅԱԴ էջ 83. ՄՀՆՁՀ թիւ 197, էջ 1ա. ՄՀՆՁՀ թիւ 211, էջ 36ա

Փեշրեւ. սուզինաք. սէմայի
էջ 16

Շարքը. նէհավէնտ. սէնկին սէմայի
«Մէֆթունի կէօնիւլ օլտու»
էջ 18

Նիկողոս Աղա (Հօճա Նիկողոս կամ Հանէնտէ Նիկողոս)
Ծարքը. Հիւզզամ. աղըր աքսաք
«ԱՀ, էյ մէլէք հուպու հաեալի քէմթէրի»
էջ 31ա
ՅէՆՏ էջ 130

[Ծարքը]. Հիւզզամ. տիւյէք
«Նիչիւն նալէտէսին պէօյլէ»
էջ 32
ՅէՆՏ էջ 133. ԳԱԹՅԱԴ էջ 16

Պօղոս, Աստիկզատէ (Պօղոս Համամճեան)
Ծարքը. Հիճազքեար քիւրտի. ճուռճինա
«Աչգընլա թէրագգը իտիյօր ահը էնինիմ»
էջ 17
ՅէՆՏ էջ 168

Հայ երաժշտահաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 29 տոկոս:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 215 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Աստիկ (Աստիկ Համամճեան)
Ծարքը. կաչըղար. իւրիւք սէմայի
«Վուսլաթ տիլիրիմ եարիմէ հիճրանտան օսանտըմ»
էջ 41ա (*տե՛ս* նաեւ յաջորդը)
ՅէՆՏ էջ 181

Ծարքը. կարչըղար. իւրիւք սէմայի
«Վուսլաթ տիլէրիմ եարիմէ հիճրանտան օսանտըմ»
էջ 66ա (*տե՛ս* նաեւ նախորդը)
ՅէՆՏ էջ 181

Աֆէթ էֆէնտի, Ուտի (Յաբէթ Մսըլեան)
Ծարքը. հիճազքեար արապի. տիւյէք
«Քուլլը օվ սաֆաք մալի»
էջ 64ա

Թաղէոս էֆէնտի (Թաղէոս Էքսէրճեան)
Ծարքը. բասթ. աղըր աքսաք
«Զէչմի ճէլլատըն նէ գանլար տէօքտիւ քեաղըտհանէ»
էջ 3

Ճարքը. Հիճազ. սէնկին սէմայի
«Պիլսէն նէ պէլա կէչտի չու պիչարէ սէրիմտէն»
էջ 10ա

Ճարքը. սուզինաք. աքսաք
«Սուզինաքի փասլա աշգը սէօյլէյիմ»
էջ 15

[Ճարքը]. Հիճազ. ճուռճինա
«Տաղլար աշտը սինէմէ Հիճրինէ ախէչ»
էջ 24ա

Ճարքը. Հիճազքեար. աքսաք
«Հօշ կէչէն էյեամը ճանա Հէր նէփէս աՀ էօզլէրիմ»
էջ 25ա

Ճարքը. Հիւսէյնի. ճուռճինա
«Օփ, օփ, օփ, կէօնիւլ տիշտու կինէ կիւլզարը չէվքէ»
էջ 54ա
ԳԱԹՅԱԴ էջ 39

Խանճեան, Լեւոն էֆէնտի
Ճարքը. Հիճազ. աքսաք
«ԱՀ, փէլէք երքտըն տիլի ապատըմը»
էջ 8
ՅԷՆՏ էջ 251. MRHA էջ 49. ԳԱԹՅԱԴ էջ 52

Կարպիս էֆէնտի
Ճարքը. սուզինաք. ճուռճինա
«Ջար օտու կէօնիւլ նազըէյի սուզիշ էսէրինտէն»
էջ 72
ՅԷՆՏ էջ 207

Յակոբոս, Պրուսալը
Ճարքը. Հիճազքեար քիւրտի. ճուռճինա
«էՀլի աշգըն տիլին տէն»
էջ 32

Հայ երաժշտաՀաններուն գործերը կը կազմեն մօտաւորապէս 19 տոկոս:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 217 (Հայ Արդի Ջայնագրութեամբ)
Հեղինակը, գրութեան վայրը եւ թուականը՝ անյայտ:

Սարգիս Էֆէնտի
Շարքը. սուզինաք. աղըր աքսաք
«Եօք մէնէնտին սէնին»
էջ 38

Շարքը. հիճազ. աքսաք
«Քիմ տէմիշ ալեամը հիճրի»
էջ 39

Միւս գործերու հեղինակներուն մեծամասնութիւնը չէ յիշատակուած:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԹԻՒ 229 (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ)
Հեղինակ՝ Արամ Բժիշկեան. Թուական՝ 23 Յուլիս 1864. Վայր՝ [Կ. Պոլիս]

Նիկողոս, Հօճա (Հանէնտէ Նիկողոս)
Շարքը. հիւսէյնի. աքսաք
«Նէվ ղօնչէսին պու տիլ հեզար»
էջ 24

Միւս գործերուն հեղինակները չեն յիշատակուած:

* * *

Այսպէս, հայկական աղբիւրներուն մէջ հայ երաժշտահաններուն ընդհանուր տոկոսը կ'ըլլայ մօտաւորապէս 20 տոկոս:

Երգային բնագաւառին մէջ ամենաշատը ներկայացուած են Լեւոն Խանճեանի *շարքը հիճազ աքսաք,* «ԱՀ փէյլէք երգտրն տիլի ապատրմը», եւ Հօճա Նիկողոս էֆէնտիի *շարքը հիւզզամ տիւյէք,* «Նիչուն նալէնտէսին պէօյլէ», որոնցմէ կը գտնուի չորսական տարբերակ: Գործիքային բնագաւառին մէջ առիւծի բաժինը կը իյնէ Քէմանի Թադէոս էֆէնտիի *փեշրեւ բասթ մուհամմէսը*՝ նոյնպէս չորս տարբերակով:

Ամենաշատ գործերը կը պատկանին Քէմանի Թադէոս էֆէնտիին (32 գործ), որուն կը յաջորդեն Հօճա Նիկողոս էֆէնտի (28 գործ) եւ Հանէնտէ Աստիկ (22 գործ):

Անշուշտ, հայկական նոր աղբիւրներու յայտնաբերումով պիտի աւելնայ վերոյիշեալ գործերուն քանակը եւ կատարուին բազմաթիւ ճշդումներ: Այլեւ թուրքական եւ յունական աղբիւրներու համալրումով կարելի է հասնիլ ամբողջական ու լիարժէք արդիւնքներու:

ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ

ՍԿԱԻԱՌԱԿՆԵՐՈՒ ԵՒ ԽՏԱՍԱԼԻԿՆԵՐՈՒ ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

(Սկիզբը՝ *Մրճեռնակ*, թիւ 16, 18 եւ 19)

ՍՐԻՆԳԻ ՔՈՆՉԵՐԹՕ (փոխադրութիւն Ջութակի Քոնչերթոյին)

Խաչատրեան Հազուագիւտ գործածած է բնատիպ փոլքլորիք երգեր, բայց իր երաժշտութեան Հագներգային [rhapsodic] ու Համաձայնութային [modal] մեղեդիները եւ ուժեղ կշռոյթները սերտօրէն առնչուած են իր Հայրենիքի՝ Հայաստանի, եւ կովկասեան դրացիներու փոլքլորիք երաժշտութեան Հետ: Խաչատրեան ժառանգորդն էր նաեւ Զայքովսքիի, Ռիմսքի-Քորսաքովի եւ Պորոտինի ռուսական Համանուագային աւանդոյթին, որոնց ստեղծագործութիւնները կը յորդին եռանդուն կշռոյթներով, գունագեղ գործիքաւորումով եւ յաջորդաչարային [sequential] Հիմնանիւթային զարգացումով:

Թէեւ, երեխայ ժամանակ, [իր ծննդավայր Թիֆլիսի մէջ] Խաչատրեան ինքզինքին կը սորվեցնէ դաշնակի վրայ նուագել փոլքլորիք երգեր իսկ յետագային դպրոցի փողային նուագախումբին մէջ կը նուագէ պարիթոն գալարափող, սակայն իր երաժշտական ասպարէզը տակաւին չէր կանխատեսուած: Յեղափոխութենէն ետք, իր եղբօր Հետ ապրելու Համար կը մեկնի Մոսկուա, ուր կը ցուցակագրուի իբրեւ Համալսարանի կենսաբանութեան ուսանող: 1922-ին կը մտնէ Կնեսին Երաժշտական Դպրոցը, ուր կը սկսի ուսանիլ թաւջութակ իսկ երկու տարի ետք՝ յօրինողութիւն: Քսանվեց տարեկանին կ'ընդունուի Մոսկուայի Երաժշտանոց... զոր 1934-ին կ'աւարտէ գերազանցութեամբ: Այդ նոյն տարին յօրինած Համանուագը լաւ ընդունելութիւն կը գտնէ Ռուսաստանի մէջ: Խաչատրեանի երաժշտութիւնը մինչեւ այսօր մեծ ժողովրդականութիւն կը վայելէ իր Հայրենիքին մէջ:

Սրինգի եւ Նուագախումբի Քոնչերթօ կարելի չէ գտնել Խաչատրեանի ինքնաստեղծ գործերու ցանկին մէջ: 1960-ին Ժան-Փիէռ Ռամփալ կ'առաջարկէ Խաչատրեանին յօրինել սրինգի քոնչերթօ մը: Երաժշտահանը դիտել կու տայ՝ թէ յարմար պիտի ըլլայ եթէ իր Ջութակի Քոնչերթօն (1940) պատշաճեցուի սրինգի եւ Ռամփալին արտօնութիւն կու տայ կատարել փոխադրութիւնը: 1968-ին Ռամփալ կ'աւարտէ այս աշխատանքը: Փոխադրութիւնը՝ բացի առաջին շարժումի երկրորդ քառեակէն, կը յարի բնօրինակին, կատարելով լոկ Հազուադէպ փոփոխութիւններ՝ խուսափելու Համար կրկնակի խափաններէ [double-stop] եւ սրինգի ձայնամասէն վար Հանդիպող տարածութիւններէն: Արդիւնքը կ'ըլլայ քոնչերթօ մը՝ որ կատարելապէս կը պատշաճի սրինգի բնոյթին, գոյներուն եւ ճկունութեան: Նուագախումբի նուագամասը կը մնայ անփոփոխ:

Քոնչերթօն սերտօրէն կը Հետեւի Դաշնակի Քոնչերթոյի (1936) արտաքին ձեւական կառուցուածքին: Բայց աւելի Հետաքրքրական է իր Հիմնանիւթային [thematic], դաշնակումային [harmonic], կշռութային եւ նուագախմբային նմանութիւնը երաժըշտաՀանի սիրուած Թատարեպար *Գայեանէ*ին (1942) Հետ, որ իր կարգին կը բովանդակէ զանազան փոխառութիւններ աւելի Հին Թատերապարէն՝ *Երջանկութիւնէ*ն

(1939)։

Առաջին շարժումը (Allegro con fermezza)՝ գրուած սոնաթի ձեւով, կը սկսի կարճ երկմասանի նախաբանի ներխուժումով։ Բացումի միայնակով [unison] եւ երկակի ամանակով յաջորդաշարային [sequential] յայտարարութիւնը կը խուսափի ստեղծագործութեան *ռէ* ձայնակայքէն [tonality] բայց կը միաւորէ կշռութային ենթադասոյթ [motif] մը՝ որմէ պիտի սերի առաջին հիմնանիւթը [theme]։ Նախաբանը կ՚աւարտի յանկարծակի փոփոխութեամբ դէպի եռակի ամանակով խիտ դաշնեակային [chordal] հիւսուածքը։

Մենանուագ սրինգին կողմէ առաջին հիմնանիւթի ներկայացումէն ետք շարժումը կը վերադառնայ երկակի ամանակին, եւ բամբի [bass] *ռէ*ին շնորհիւ վճռականօրէն կը հաստատուի ձայնակայքը։ Սկիզբը, առաջին հիմնանիւթի յարատեւ կշռութային ենթադասոյթը կը միաձուլուի օպուայի եւ ֆակոթի քնարական հականիւթին [countersubject] հետ։

Կապող մաս մը՝ ուր նախաբանի եւ առաջին հիմնանիւթի նուագախմբային հատուածները անընդմէջ կը յաջորդեն մենանուագ սրինգի անցքերուն, կ՚առաջնորդէ դէպի առաջին հիմնանիւթի եւ հականիւթի երկրորդ մատուցումը՝ ֆակոթներու, ջութերու եւ թաւջութակներու յաւելեալ կշռութային տրոփներով։

Ընդարձակ կապող հատուածէ մը ետք, շարժումը կը դանդաղի (Poco meno mosso) պատրաստելու համար երկրորդ հիմնանիւթը՝ սրինգին կողմէ հիւսուած քնարական, գրեթէ-հնգաշար [quasi-pentatonic] մեղեդի մը, մինչ թաւջութակները եւ տաւիղը անցանշութեամբ [syncopation] անընդհատ կը կրկնեն *լա* ձայնանիշը (տոմինանթը)։ Հիմնանիւթի յաջորդաշարային ընդարձակումները եւ մասնատումները, ինչպէս նաեւ յաջորդող կարճ քատենցան կը ստեղծեն հագներգային [rhapsodic] նկարագիր մը, որ յանկարծակիօրէն կը դադրի, երբ կը սկսի զարգացումի մասը՝ առաջին հիմնանիւթի հզօր, կրկնուող հատուածով մը։

Զարգացումի մասը զանազան փոխանակութիւններով կը պարփակէ ցուցադրութեան [exposition] բոլոր հիմնանիւթերը։ Ան իր բարձրակէտին կը հասնի երբ թաւջութակները կը ներկայացնեն երկրորդ հիմնանիւթը, ուր կը հնչէ բարձր լարայիններու ծածանուող թրիոլէներուն նուագակցութիւնը, որուն աւելցած է առաջին հիմնանիւթի կշռոյթին վրայ հիմնուած *obbligato* մենանուագ սրինգը։

Քատենցան կը սկսի *ad libitum* երկխօսութեամբ քլարինէթին եւ սրինգին միջեւ։ Սրինգը կը շարունակէ առանձին՝ նուագելով ջութակի համար գրուած նուագամասէն հատուած մը։ Բայց քանի որ ջութակի քատենցային մնացած մասը անյարմար է սրինգին, Ռամփալ կը ստեղծէ իր անձնական քատենցան՝ որ շատ մօտիկ է ստեղծագործութեան, այնքան որ անկարելի է առանց նուագագրութեան [score] նշել՝ թէ ուր կանգ առած է երաժշտահանը եւ ուր շարունակած ուրիշը։

Կրկնութիւնը [recapitulation] սերտօրէն կը հետեւի ցուցադրութեան։ Այստեղ սակայն առաջին հիմնանիւթը մատուցուած է միայն մէկ անգամ, իսկ երկրորդ հիմնանիւթը յայտարարուած է քլարինէթին կողմէ՝ աննշանօրէն աւելի զարդանախշուած տարբերակով, ուղեկից ունենալով *obbligato* սրինգը։ Վերջաբան [coda] մը՝ որ բազմիցս կը կրկնէ առաջին հիմնանիւթէն եւ նախաբանէն հատուած մը, շարժումին կը շնորհէ յաւելեալ կառուցուածքային հաւասարակշռութիւն եւ զայն կը տանի դէպի հուժկու եզրափակում։

Երկրորդ շարժումը (Andante sostenuto) գրուած է արձակ ռոնտոյի ձեւով: Ան եւս կը սկսի կարճ միայնակ [unison] նախաբանով՝ Հեռու Հիմնաձայնային կեդրոնէն, եւ կը պարունակէ ենթադասոյթ մը՝ որ կ'իշխէ շարժումի կեդրոնական Հատուածին: Դաշնեակային [chordal] նուագակցութեան մասնիկ մը կը պատրաստէ գլխաւոր Հիմնանիւթին աւելի մռայլ տրամադրութիւնը՝ որ Համաձայնութային [modal] ողբ մըն է երգուած սրինգին կողմէ: Հիմնանիւթին առաջին երկու մատուցումները՝ որոնք անդադար աճող լարուածութեամբ, ընդլայնումով եւ զարդանախշաւորումով կ'ընթանան սրինգին միջին եւ բարձր նուագամասերուն մէջ, իրարմէ բաժնուած են կարճ ու Հակադրուող Հատուածով մը՝ որ կը յիշեցնէ նախաբանային ենթադասոյթն ու գլխաւոր Հիմնանիւթի վերջին Հատուածը: Երկար միջին մասը կը կառչի նախաբանային ենթադասոյթին՝ որ յաջորդաշարօրէն [sequentially] կը մշակուի նախ նուագախումբին կողմէ եւ ապա՝ սրինգին: Նախաբանի կրճատուած մատուցումէն ետք, վերջին անգամ ըլլալով կը վերադառնայ գլխաւոր Հիմնանիւթը սրինգի ցած ձայնամասին մէջ...: Այս մեկնաբանութեան դէմ, քլարինէթը կը նուագէ ՀակաՀիմնանիւթ մը՝ որ առաջին անգամ յայտնուած էր առաջին շարժումի քատենցայի երկխօսութեան մէջ: Ապա նուագախումբը կը յայտնուի Հիմնանիւթէն Հատուածով մը, զոր աւելի քնքուշօրէն կը շարունակէ սրինգը՝ դայն եզրափակելով *սոլ կիսվերի* [G sharp] վրայ, մինչ նուագախումբը կը պաՀէ *լա* եւ *մի* ձայնանիշերը:

Վերջամասի (Allegro vivace) ոճն ու ձեւը Հագներգային [rhapsodic] են, ուր Հիմնանիւթերը զարգանալով կը դառնան նոր Հիմնանիւթեր կամ ազատօրէն կը միախառնուին նախապէս լսուած Հիմնանիւթերու Հետ: Աշխոյժ կշռոյթներ կը գերիշխեն նախաբանը՝ ուր լարայիններն ու փողայինները կը կրկնեն Հիմնաձայնային *ռէն*, մինչ բաղադրեալօրէն [chromatically] կը ծագի պղինձներու փանփառ մը՝ Հիմնուած մեծալար եռաՀնչիւններու [triads] վրայ: Վարընթաց Հիմնանիւթէ մը (կշռութապէս առաջին շարժումին առաջին Հիմնանիւթը յիշեցնող) ետք, բախումը ուժեղօրէն կը փոխուի եռակի ամանակէն երկակի եւ Հակառակը:

Գլխաւոր Հիմնանիւթը զուարթ, մասամբ ժպիրՀ եղանակ մըն է՝ որ կը ներկայանայ երեք անգամ: Առաջին անգամ անոր կը յաջորդէ Հակիրճ ելեւէջային Հատուած մը, երկրորդ անգամ՝ նոյն Հիմնանիւթին աւելի զարդարուն տարբերակ մը, ընդլայնուած Հագներգային դեգերում մը եւ նախաբանային նիւթին վերադարձ մը, իսկ երրորդ անգամ ան կը յայտնուի իր նախադասութեան կառուցուածքը ընդլայնելով չորսէն Հինգ Հատածի:

Վերջամասին միջին մասը՝ նոյնպէս բաժնուած երեք մասի, նոյնքան երկար է որքան շարժումին բոլոր մնացած մասերը միասին: Առաջին մասին մէջ լարայինները բազմիցս կը կրկնեն կշռութային ձայնառութիւն մը՝ մինչ սրինգը կը վերյիշէ առաջին շարժումին երկրորդ Հիմնանիւթը, որմէ ետք սրինգը այս քնարական Հիմնանիւթը կը մշակէ աւելի պաՀուած նուագակցութեան մը վրայ, եւ վերջապէս, փողայինները կ'ադադակեն Հովուերգական մեղեդիով մը՝ մինչ սրինգը կը կատարէ անՀաւատալիօրէն բարդ *obbligato* մը:

Այս երկար միջին մասէն ետք, գլխաւոր Հիմնանիւթին վերադարձը կ'ընկալուի իբրեւ անակնկալ: Սրինգը կը զարգացնէ Հիմնանիւթը, Հիմնուելով առաջին շարժումի երկրորդ Հիմնանիւթին տակաւին ուրիշ մատուցումի մը վրայ՝ զոր կը կատարեն թաւջութակները: Ստեղծագործութիւնը կ'եզրափակուի առաջին Հիմնանիւթէն եւ

առաջին չարժումի նախաբանէն սերած նիւթի վրայ, ինչպէս նաեւ մենանուագ սրինգի դժուար սանդղակներու [scales] եւ արփէժներու վրայ:

Պոպպի Ֆին [Bobby Finn]

Բովանդակութիւն՝ Սրինգի Քոնչերթօ (+ Նիլսոն, Սրինգի Քոնչերթօ)

Կատարողներ՝ Ժան-Փիէռ Ռամփալ (Jean-Pierre Rampal) (սրինգ), Ֆրանսայի Ձայնասփիւռի եւ Հեռատեսիլի Ազգային Նուագախումբ (National Orchestra of the O.R.T.F.), Ժան Մարթինոն (Jean Martinon) (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ CBS Records MK-44665, (C) 1988 (P) 1979 (Նիւ Եորք)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1976, Փարիզ

———

ԽԱՉԱՏՐԵԱՆ, ՌՈՏՐԻԿՕ՝ ՍՐԻՆԳԻ ՔՈՆՉԵՐԹՈՆԵՐ

Հայ Խաչատրեան եւ սպանիացի Ռոտրիկօ նմանութիւններ ունին ոչ միայն իրենց հայրենիքի փոլքլորիք երաժշտութեան հանդէպ տածած խոր սիրոյն պատճառով, այլ որովհետեւ երկուքն ալ կը հանդիսանան այս դարուս կարեւոր աւանդապաշտներ եւ երկուքն ալ յօրինած են մէկ գործ մը՝ որ անթիւ փոխադրութիւններով (ներառեալ փոփ տարբերակներ) գրաւած են աշխարհը: Այս գործերը Եոաքուին Ռոտրիկոյի *Concierto de Aranjuez*-ի Ատաճիոն է եւ Արամ Խաչատրեանի *Գայեանէ* Թատերապարի «Սուրերով պար»-ը, զոր երաժշտահանը կոչած է իր «երաժշտական ընտանիքին անհնազանդ եւ աղմկարար երեխան»: Ան կը խոստովանի. «Պատուոյ խօսք. եթէ իմանայի թէ ան այսքան ժողովրդական պիտի դառնար եւ պիտի վանէր իմ միւս գործերս, երբեք չէի յօրիներ զայն: Արտասահման ինծի կը կոչեն «Պր. սուրերով պար», եւ ասիկա կը վրդովեցնէ ինծի քանի որ խիստ անարդար է»:

Երկու սրինգի քոնչերթոները ներշնչուած են երկու միջազգային հռչակաւոր վիրթիւոզներէ՝ Ժան-Փիէռ Ռամփալ եւ Ճէյմզ Կալուէյ: Երբ վաթսունականներուն Ռամփալ կը խնդրէ Խաչատրեանէն իրեն համար յօրինել քոնչերթօ մը, երաժշտահանը կ'առաջարկէ կատարել յատուկ փոխադրութիւն մը Ջութակի Քոնչերթոյին՝ զոր յօրինած էր 1940-ին Տաւիտ Օյսթրախի համար:

Այս տեսակ պատշաճեցումներ աւանդական են սրինգի գրականութեան մէջ: Մոցարթ անձամբ ձեւաւորած է իր հրաշալի *ռէ մեծալար* Սրինգի Քոնչերթոն՝ *տօ մեծալար* Օպուայի Քոնչերթոյին վրայ: Լարայիններու համար գրուած վիպապաշտական գործեր փոխադրուած են սրինգի, ինչպէս Շուպերթի *Arpeggione* Սոնաթը եւ Սեզար Ֆրանքի Ջութակի Սոնաթը, որոնք այսօր մաս կը կազմեն մենակատարներու նուագացանկին եւ երաժշտանոցներու ծրագիրներուն: Ընդհակառակը, Սերկէյ Փրոքոֆիեւ իր հոյակապ *ռէ մեծալար* Սրինգի Սոնաթը Օյսթրախի օժանդակութեամբ վերածած է ջութակի սոնաթի, երկու տարբերակներն ալ դառնալով ժողովրդական նախասիրութիւններ: Հաւանաբար, Խաչատրեան այս սոնաթին մասին կը մտածէր՝ երբ կ'առաջարկէր Ռամփալին վերամշակել իր Ջութակի Քոնչերթոն: Ան գիտէր նաեւ թէ ֆրանսացի սրինգահարը որքան հմտութեամբ եւ յաջողութեամբ իրականացուցած էր ուրիշ նուագարաններու համար գրուած գործերու փոխադրութիւններ սրինգի: Խաչա-

տրեան պէտք էր խիստ հետաքրքրուած ըլլար տեսնելու «իր» սրինգի քոնչերթոն: Ներկայ ձայնագրութեան փոխադրութիւնը կատարուած է մենակատարին՝ Փաթրիք Կալուային կողմէ, որ յաճախ կը հասնի Ռամփալին նման լուծումներու: Գլխաւոր տարբերութիւնը կը կայանայ առաջին շարժումին ընդլայնուած քատենցային մէջ:

Ընտրելով *ոչ մեծալար* ձայնակայքը, Խաչատրեան կը հետեւի ծանօթ «դասական» ջութակի քոնչերթոներու աւանդոյթին՝ Պեթհովէն, Պրամզ, Չայքովսքի եւ Կլազունով: Ան նաեւ գիտակցօրէն հաւատարիմ կը մնայ աւանդական կաղապարին պահպանելով երեք շարժումի յատակագիծը՝ սոնաթի ձեւով Allegro մը, քնարական դանդաղ շարժում մը եւ պարանման ռոնտօ մը: Նոր տարրը՝ Խաչատրեանին յատկանշական, ներարկումն է կովկասեան ֆոլքլորիք երաժշտութենէն բխած տարրերու: Առաջին շարժումը կը սկսի ցայտուն հիմնանիւթով՝ յիշեցնելով հայկական տղամարդոց ֆոլքլորիք պարը: Մենակատարը անմիջապէս կ'անցնի վիրթիւոզական կերպաւորումներու, բայց առանց կորսնցնելու հիմնանիւթի դաժան, եռանդուն նկարագիրը: Երկրորդ հիմնանիւթը կը մատուցէ ուժեղ հակադրութիւն մը՝ արտայայտիչ երգայնութիւն մը, որ նոյնպէս ներշնչուած է ազգային ֆոլքլորիք երաժշտութենէն: Զարգացումի մասին վրայ կ'իշխեն սանդղակային անցքեր եւ ջութակահարական կրկնուող մասնիկներ՝ որոնք կրնան համոզիչ կերպով վերարտադրուիլ սրինգով: Կրկնութիւնը կրճատուած տեսքով կը վերադարձնէ առաջին հիմնանիւթը, իսկ երկրորդ հիմնանիւթը՝ այժմ թրիոլէներով ասեղնագործուած, կը կազմէ շարժումին քնարական բարձրակէտը:

Արեւելեան մեղեդիին եւ զարդանախշաւորումին [ornamentation] ողջ չքեղութիւնը շռայլուած է Andante sostenuto-ին մէջ: Անոր եղերերգական հիմնանիւթը կը ներկայացնէ առաջին շարժումի քնարական հիմնանիւթին տարբերակ մը, որ կը շրջաբերի կեդրոնական ձայնակայքի մը շուրջ: Ան աստիճանական աճով կը զարդարուի յենանիշերով [appoggiaturas] եւ արաբանախշերով [arabesques]: Վերջամասին [finale] միջին մասը կը կազմէ այս հիմնանիւթին նոր տարբերակ մը՝ որ դարձած է աւելի աշխոյժ ու պարանման: Այս շարժումին գլխաւոր հիմնանիւթը կ'օրինակէ «Լեզգինկա»-ն՝ կովկասեան տղամարդոց մոլեգին պար մը, որ լայն ընդունելութիւն կը վայելէր ռուսական երաժշտարուեստի աւանդոյթին մէջ:

Տորոթէա Ռէտէփէննինկ [Dorothea Redepenning]

Բովանդակութիւն՝ Սրինգի Քոնչերթօ, փոխադրութիւն՝ Փաթրիք Կալուա (+ Ռոտրիկօ, *Concierto pastoral* սրինգի եւ նուագախումբի համար)

Կատարողներ՝ Փաթրիք Կալուա (Patrick Gallois) (սրինգ), Ֆիլհարմոնիա Նուագախումբ (Philharmonia Orchestra), Իոն Մարին (Ion Marin) (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Deutsche Grammophon 436 767-2, (P) 1992 (C) 1992 (Համպուրկ)

Կատարումի թուականն եւ վայր՝ Օգոստոս 1991, St. Jones, Լոնտոն

———

Խաչատրեանի Քոնչերթօն ակնյայտօրէն վիպապաշտական է, փարթամ մեղեդիներով, փայլուն վիրթիւոզական անցքերով եւ կիսա-արեւելեան գունագեղ գործիքաւորումով՝ որ բնորոշ է ռուս երաժշտահաններուն: Ոչ մէկ փիլիսոփայական կամ

ընկերային պատգամ կը գտնուի, բացի Թերեւս այն Հանգամանքէն՝ որ գեղեցիկ եղանակներ եւ լաւ դասաւորուած Հնչիւններ միշտ արժանի են ունկնդրութեան:

Երաժշտական նիւթը սերտ ամբողջականութիւն կը կազմէ ողջ երեք շարժումներուն մէջ: Օրինակ, սկզբնական Հատուածներուն կշռոյթը եւ երաժշտութիւնը կը ներթափանցէ թէ՛ առաջին եւ թէ՛ երրորդ շարժումներուն մէջ, առաջին շարժումին գլխաւոր Հիմնանիւթը շքեղութեամբ կը վերադառնայ վերջամասի [finale] կեդրոնական մասին մէջ՝ միաժամանակ ունենալով սերտ յարաբերութիւն միջին Andante sostenuto-ի ջերմօրէն քնարական մեղեդիին Հետ:

Մենակատարը կ'արտայայտէ լիառատ եռանդ: Ան շուտով կը խուժէ ներկայացնելով առաջին, ցայտունօրէն կշռութային գաղափարը: Իրօք, երբ ընթացքը կը թուլնայ եւ կ'ակնկալենք Հակադրուող, փիպապաշտական երկրորդ նիւթի մը յայտնութիւնը, դարձեալ Հանդէս կու գայ մենակատարը՝ սակայն անգիտակ տրամադրութեան որեւէ ակնկալուող փոփոխութենէ: Արդարեւ, երբ երաժշտութիւնը երկրորդ անգամ կը Հասնի նոյն կէտին, նուագախումբը՝ մենակատարին թոյլտուութեամբ, ելոյթ կ'ունենայ աւելի ազդեցիկ կերպով եւ թաւջութակներու Հակիրճ կատարողութեամբ կը ներկայացնէ խորապէս ցնցող մեղեդի մը, մինչ մենակատարը կը շրջագայի անոր շուրջ եւ վերջապէս կը թուլնայ թրիլլերու շարքերու ընդմէջէն: Այժմ նուագախումբը կ'որոշէ ասպարեզ տալ մենակատարին՝ նուագելու Համար աւանդական քատենցան, որ կ'առաջնորդէ դէպի գլխաւոր նիւթին վերակենդանացումը, ուր գլխաւոր եղանակը այս անգամ կը ստանձնեն փայտէ փողայինները, յատկապէս քլարինէթը, մինչ մենակատարը կը Հայթայթէ պատշաճ զարդանախշաւորում, մինչեւ որ շարժումը կ'աւարտի կայտառ վերջաբանով [coda]՝ Հիմնուած արդէն *motto* Հիմնանիւթի նկարագիր ստացած սկզբնական Հատուածներուն վրայ:

Մթնոլորտ յառաջացնող նախաբանէ մը ետք, մենակատարը կ'երգէ երկրորդ շարժումի մեղեդին, տեսակ մը Հայկական-արեւելեան գմայլանք մը՝ *ՇեՀերազատ*ի եւ Զայքովսքիի Հրապուրիչ բուրմունքով, ազատօրէն Համեմուած բարձր թատրերգայնութեամբ:

Վերջամասը կը սկսի բաղադրապէս [chromatically] շարժող պղինձէ փողային դաշնեակներու [chords] շարքերով, որոնց վրայ Քոնչերթոյին գլխաւոր ձայնակայքը՝ *ոէ փոքրալար*, սրընթաց արագութեամբ կը թոթուի աւելի քան Հարիւր անգամ: Հաստատելով ձայնակայքը, Խաչատրեան թոյլ կու տայ արդէն անՀամբեր մենակատարին միանալ ցնցուն փոքրիկ նախադասութեամբ՝ որ երկար ժամանակ կը մնայ ունկնդիրին յիշողութեան մէջ: Յուզմունքը կը վերածի բարձրակէտի, ուր անսպասելիօրէն կը ժամանէ առաջին շարժումին մեծ եղանակը՝ յիշեցնելու մեզի թէ պէտք չէ զայն անտեսել: Ապա կը վերսկսի ցնցուն նախադասութիւնը՝ այն տպաւորութիւնը թողելով, որ մեզի պիտի տանի դէպի վերջին Հատուածները: Բայց մենակատարը ուրիշ կարծիք ունի: Ան կ'անտեսէ նուագախումբին բոլոր ակնարկումները եւ անարգել կը շարունակէ իր ուղին: Նոյնիսկ երբ նուագախումբը անխուսափելի կը դարձնէ Քոնչերթոյին աւարտը, մենակատարը չի կարող թոյլ տալ գործողութիւններուն եզրափակումը առանց իր վճռական անՀատական զարդարանքին:

Խաչատրեանի Հոյակապ իմացութիւնը իւրաքանչիւր նուագարանի անՀատականութեան պատճառ կը Հանդիսանայ որ աշխարՀի ամենաՀռչակաւոր նուագողները նոր գործեր առաջարկէին իրեն: 1967-ին, քոնչերթոյի մը առաջարկով իրեն կը մօտե-

նայ ականաւոր ֆրանսացի սրինգահար Ժան-Փիէռ Ռամփալ: Արդարեւ, գիտնալով Ռամփալին երաժշտականութիւնը, Խաչատրեան կ'առաջարկէ իր Ջութակի Քոնչերթոն պատշաճեցնել սրինգի: Ռամփալ ուրախութեամբ կը կատարէ փոխադրութիւնը: Աւելորդ է ըսել՝ որ որոշ հատուածներ կարիք ունէին փոփոխութեան: Բայց միակ մեծ փոփոխութիւնը կապուած էր քատենցային հետ, որուն համար Ռամփալ կը յօրինէ նոր երաժշտութիւն, բարձր գնահատանքի արժանանալով նոյն ինքը Խաչատրեանի կողմէ:

Տէնպայ Ռիչարտս [Denby Richards]

Բովանդակութիւն՝ Սրինգի Քոնչերթօ, փոխադրութիւն՝ Ժան-Փիէռ Ռամփալ (+ Պարպըր, Սրինգի Քոնչերթօ, փոխադրուած Ջութակի Քոնչերթոյէն)

Կատարողներ՝ Ճենիֆըր Սթինթոն (Jennifer Stinton) (սրինգ), Ֆիլհարմոնիա Նուագախումբ (Philharmonia Orchestra), Սթիւարթ Պետֆորտ (Steuart Bedford) (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Regis RRC 1100, 1992

Կատարումի թուական եւ վայր՝ Նոյեմբեր 1992, Abbey Road, Studio 1, Լոնտոն

———

Լաւ Սրինգի Քոնչերթոներ, արդարեւ, այնքան քիչ են, որ երբեմն պէտք կ'ըլլայ հնարել զանոնք: Առաջաւոր ֆրանսացի սրինգահար Ժան-Փիէռ Ռամփալ փորձած է հայ երաժշտահան Արամ Խաչատրեանին հետաքրքրութիւնը առթել յօրինելու իրեն համար գործ մը: Խաչատրեան, անկասկած, հաշուի առնելով Ռամփալի բացառիկ վիրթիւոզականութիւնը, որոշ ժամանակ ետք անոր կ'առաջարկէ Ջութակի Քոնչերթոն (1940) փոխադրել սրինգի: Ռամփալ կ'ընդունի մարտահրաւէրը եւ 1968-ին կը կատարէ փոխադրութիւնը, որքան կարելի է սերտ մնալով բնագիրին, բայց յօրինելով առաջին շարժումի նոր, սրինգի կարելիութիւններուն աւելի յարմար քատենցա մը, քանզի կրկնակի խափաններ [double stopping], օրինակ, պարզապէս անկարելի պիտի ըլլային նուագել սրինգով: Անկասկած Խաչատրեան կանխագուշակած էր՝ որ իր Ջութակի Քոնչերթոյի ժողովրդական ջութակահարի հոգին կարող է վերապրիլ ժողովրդական սրինգի ընդմէջէն՝ պահպանելով Հայաստանի երաժշտական հողին մէջ արմատաւորուած երաժշտութեան էութիւնը:

«Ես մեծցած եմ երաժշտական փոլքլորի մէջ խորասուզուած միջավայրի մէջ», կը գրէ ան, «մարդոց կեանքը, սովորոյթները եւ տօնակատարութիւնները, ուրախութիւններն ու ցաւերը, ժողովրդական երաժիշտներու կողմէ երգուող եւ նուագուող հայկական, ատրպէճանական եւ վրացական նկարագեղ մեղեդիները, բոլորն ալ խոր ազդեցութիւն ունեցած են վրաս»: Փոքր տարիքին, Խաչատրեան ժամեր կ'անցընէր դաշնակի վրայ փնտռելով այս մեղեդիները, եւ երբ մասնագիտական կրթութեան համար կ'երթայ Մոսկուա, յանձինս Նիքոլայ Միասքովսքիի բախտաւոր կ'ըլլայ գտնելու ուսուցիչ մը՝ որ լաւ տրամադրուած էր արեւելեան ճաշակով գեղազարդուած փոլքլորիք այս երաժշտութեան կշռոյթներուն եւ ելեւէջներուն հանդէպ, երաժշտութիւն մը՝ որ իր ներշնչումին մեծ մասը կը քաղէ մաւրիտանացիներէն եւ արեւելքէն: Երբ 1940-ին առաջին անգամ կը կատարուի Ջութակի Քոնչերթոն, քննադատ մը կը

գրէ. «Ասիկա ազգային ժողովրդական հիմնանիւթերու պարզ փոխադրութիւնը չէ դասական ձեւերու: Հիմնանիւթերն այստեղ հիւսուած են իրարու եւ կը կազմեն նոյն ինքը նուագարանային եւ համանուագային զարգացումին անբաժանելի մասը»:

Խաչատրեանի Քոնչերթօն կը յորդի չողչողուն գործիքաւորումով հանդերձուած գաղափարներով: Զայն յօրինած է ուրախ ժամանակ, երբ կը բնակէր սոճիի անտառներուն մէջ կառուցուած արուեստագէտներու ամառանոցը, հեռու Մոսկուայի իր առօրեայ կեանքէն: «Աշխատեցայ առանց որեւէ ջանքի: Երբեմն միտքերս եւ երեւակայութիւնս առաջ անցան նօթագրող ձեռքէս: Հիմնանիւթերը ինծի եկան այնպիսի առատութեամբ՝ որ դժուարութեամբ կը հասցնէի զանոնք որոշ չափով դասաւորել»: Առաջին շարժումը խիկապէս տենդագին է, եւ մինչ միջին Andante-ն կը փոխանցէ որոշ նուաղուն հակադրութիւն մը, վիրթիւոզական տպաւորիչ վերջամասին [finale] մէջ երաժշտութիւնը դարձեալ կը խռովի նորացած եռանդով, յառաջացնելով աշխոյժ կովկասեան պար մը՝ որ ենթադրուած է չնչասպառ ընել բոլորին:

Էտուըրտ Պլէյքման, 2003 [Edward Blakeman]

Բովանդակութիւն՝ Սրինգի Քոնչերթօ, փոխադրութիւն՝ Ժան-Փիեռ Ռամփալ (+ Իպէր, 4 ստեղծագործութիւն մենանուագ սրինգի համար. Սրինգի Քոնչերթօ)

Կատարողներ՝ Էմմանուէլ Փահիւտ (Emmanuel Pahud) (սրինգ), Ցիւրիխի Համերգային Նուագախումբ (Tonhalle-Orchester Zürich), Տաւիտ Ցինման (David Zinman) (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ EMI Classics, 5-57487-2 (P) 2003 (C) 2003

Կատարումի թուական եւ վայր՝ Հոկտեմբեր 2002, Grosser Saal, Tonhalle, Ցիւրիխ

(Շար. 4)

ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ՀԱՅԿ ՍԱՐԳԻՍԵԱՆԻ ԵԳԻՊՏԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒ ՉՈՐՍ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐ ԼԱՐԱՅԻՆ ՔԱՌԱՆՈՒԱԳԻ ՀԱՄԱՐ

Գ.-ՊԷՆԹ ԷԼ-ՇԱԼԱՊԷՅԱ

Պ*էնթ էլ-Շալապէյա* (Շալապէյայի աղջիկը) սուրիական ժողովրդական սիրերգ մըն է: Ան Եգիպտոսի մէջ այնքան տարածուած է՝ որ ստացած է տեղական երանգ եւ դարձած եգիպտականի համարժէք: Գրուած է Նահաւանտ մաքամով:

BENT EL-SHALABEYA

for String Quartet

Music: POPULAR
Arrangement: HAIG SARKISSIAN

Allegro ♩= 120
Semplice giocoso

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

pizz.
mp
pizz.
mp

5
pizz.
mp
pizz.
mp

10

14

arco

mf

arco

mf

19

Gaio ardito ♩= 120

arco

mf

arco

mf

24

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

28

Con desiderio

33

37

♩= 117 accel.

Fresco giocoso ♩= 120

41

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

46

arco

mp dolce

arco

mp dolce

51

con grazia

arco

mp dolce, con grazia

arco

mp dolce, con grazia

con grazia

55

cresc. mf f

cresc. mf f

cresc. mf f

cresc. mf f

Allegretto ♩= 114-116
Fresco giocoso

59

1.

ff

ff

ff

ff

62

2.

mf

mf

mf

mf

66

Con alterezza

f

f

f

f

71

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

75

f

f

f

f

ff

ff

ff

ff

ՄԱՄՈՒԼԻ ՅԻՇՈՂՈՒԹԵՆԷՆ

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ

(Տակաւին Թարմ յիշատակներ)

Արտաւազդ Արքեպիսկոպոս

Ամէն ազգ, իր իմացական ու ֆիզիքական ուժին համեմատութեամբը, պարգեւած է հանճարներ՝ որոնք եղած են մեծ, անմահ եւ տիեզերական համբաւի տէր, առ հասարակ ա՛յն գետնի վրայ միայն, ուր ցոյց տուած են իրենց հզօր իմացականութեան արդիւնքները եւ որոնց մէջ փայլած են:

Որքան մեծ եղած է ազգի մը ֆիզիքական եւ իմացական կարողութիւնը, ա՛յնքան շատ տուած է հզօր եւ հանճարեղ անհատականութիւններ: Փոքրիկ ազգեր նոյն իսկ, իրենց ներքին ուժերուն համեմատութեամբ տուած են հանճարներ, որոնք դիւրութեամբ ճանչցուած են իրենցմէ շա՜տ աւելի հզօր մտաւորական աշխարհներէ:

Այս երկու կերպ ծանօթութեանց մէջ, այս ներքին ու արտաքին գիտակցութեանց մէջ սակայն, ահագին տարբերութիւններ կան: Վասն զի հանճարը միայն գիտութեան եւ ստեղծագործութեան արտայայտիչը չէ. ան սիրտի ազնուագոյն զգացումներու ցոլարանն է, յաճախ, որ դժբախտաբար շատ անգամ աննշմար կ'անցնի օտարներէն, վասն զի օտարը կը փափաքի ճանչնալ իրր չեղած հանճար մը, պարզապէս այդ հանճարի արտադրութեանց մէջ միայն:

Հայը որքան ուզէ միտքին հետ միատեղ ճանչնալ նաեւ սիրտը Մարգօնիին, չի յաջողիր, վասն զի Մարգօնիին հետ տարիներ չարունակ ապրող ազգակիցներ կրնան գնահատել անոր սրտի եւ հոգիի կարողութիւնները: Պարագան նոյնն է Վիքթոր Հիւկոյի համար: Որքան յուշեր, որքան խորհրդածութիւններ աչքի առջեւ ունենանք Հիւկոյին սիրտի մեծութիւնները մեզի բացատրող, անկարելի է որ Ֆրանսացիի մը չափ կարենանք իսկական սիրտի մարդը տեսնել Հիւկոյի մէջ:

Ո՛չ ոք պէտք է համարձակի պնդելու որ Միլթընի եւ Շէյքսփիրի մէջ ապրող սիրտի մարդը՝ շա՜տ աւելի լաւ կրցած է ճանչնալ, քան Շէյքսփիրի հետ տարիներ շնչող ու ապրող իր ազգակիցները: Աշխարհի բոլոր հզօր միտքերը թող փորձեն քովէ քով գալ ներկայացնելու համար մեծութիւնն ու գեղեցկութիւնը Ս. Մեսրոպի հանճարին, անկարելի է որ յաջողին: Ոեւէ հայ, ուսած կամ անուս, շատ աւելի հզօրապէս կրցած է թափանցել Ս. Մեսրոպի հանճարին՝ քան այն բոլոր իմացական օտար մեծ դէմքերը, որոնք հոգ չէ թէ շատ աւելի ընդարձակօրէն քննած ըլլան երանելի վարդապետին կեանքն ու գործը:

Հայ ըլլալու է Հայ հանճարին մեծութիւնը կարենալ չափելու, եւ դարձեալ ֆրանսացի մը ըլլալու է, ըմբռնելու համար թէ որպիսի՜ մեծ ու դիւցազնական կամք ցոյց տուաւ զօրավար Ֆօշ, պատերազմի ամէնէն ճակատագրական պահերուն, կրակի գիծերուն վրայ:

Այս խորհրդածութիւնները կ'ունենայի ա՛յն պահուն, երբ թերթերը կը հաղորդէին որ Հայ մեծանուն հանճար ողբացեալ Կոմիտաս Վարդապետի աճիւնները Հայաստան կը փոխադրուին:

Կոմիտաս Վարդապետ եղաւ իմացական հսկայ միտք մը, որ առանց ճիգի, առանց ոեւէ բրօքականտի, ճանչցուեցաւ համաշխարհային երաժշտութեան ամբիոնէն: Իբրեւ ստեղծագործ միտք, դաշնաւորող միտք, իր անուշ երգովը ամբողջ երաժշտասէրներու աշխարհը խանդավառող միտք, ան ճանչցուեցաւ հորիզոնէ հորիզոն, ու իր երգին մոգական ալիքները մարուիլ գացին երկու կիսագունդերու ապարանքներուն կամ հիւղակներուն ձեղուններուն տակ:

Փորձէ՛ սակայն հարցունել Իտալացիի մը, Գերմանի մը, Ֆրանսացիի մը, Բօլօնէզի մը կամ Պարսիկի մը, ան պիտի ըսէ միայն.

- Կոմիտաս Վարդապետ հանճար մըն էր երաժշտական ստեղծագործութեան մէջ: Անոնք ուրիշ բան չեն գիտեր Վարդապետին վրայով, եւ պէտք ալ չունին գիտնալու: Գիտեն ա՛յնքանը միայն՝ որ կարեւոր է գիտնալ:

Սիրտի մարդ ալ էր սակայն Կոմիտաս, զգայուն, ո՛չ թէ անոր համար որ երաժշտագէտը նախ եւ առաջ զգայուն մարդն է, հապա ա՛յն զգայութիւնը որ միտքի ու ականջի կարողութիւն ըլլալէ աւելի, սիրտին պահանջքն է: Հայրենասէր էր Կոմիտաս, ո՛չ թէ չատերու հասկցած ձեւով, հայրենի սահմաններէն դուրս ու հայրենիքի մերկութիւնն ու թշուառութիւնը հեգնելով, այլ հայրենասէր՝ անո՛ր համար իր ամբողջ գոյութիւնը մատաղ ընելու պատրաստ:

Կոմիտասի նկարագրին մէջ տեսնուած այս ցայտուն գիծերը օտարները ճանչնալու պէտք չունին: Մե՛զի անկ է ճանչնալ, Հայերո՛ւս, իր ազգակիցներո՛ւն, վասն զի, ինչպէս կանխեցի ըսել, հանճարին միտքը ամբողջ աշխարհինն է, բայց անոր սիրտը իր ազգինն է, իր եկեղեցւոյնն է, իր հայրենիքինն է, եւ ճիշդ ասոր համար է որ Կոմիտաս Վարդապետի սիրտը իր հայրենի աշխարհը փոխադրեցին:

Անոր սիրտը հայրենի հողի սիրտին մէջ միայն կրնար ամփոփուիլ, որպէս զի ան ծլէր, աճէր, մեծնար, պտղաբերէր եւ իր նմանները արգասաւորէր: Եւ մեծ էր արդարեւ սիրտը Կոմիտաս Վարդապետի մէջ:

* * *

Տարիէ մը ի վեր բաժնուեր էի իրմէ, Պոլսէն, ու հաստատուեր Էսկի-Շէհիրի մէջ ուր եւ հաստատեր էի իմ նորահաս ուսուցչի երազները: 1911-ին ամառն էր, Յունիսին: Կոմիտաս Վարդապետ փափաքեր էր իր ծննդավայրը երթալ, Կուտինա, տեսնել իր հայրենի տունը, իր քաղաքացիները, մանաւանդ Ջամլըճան, Կուտինայի դրախտը, խիտ անտառը, որուն բիւրաւոր ծառերու հովանիին եւ պաղ աղբերակներու սիրուն կարկաջը իր կարօտը ունէին:

Հեռու չէր Կուտինան Էսկի-Շէհիրէն, հազիւ երեք ժամ: Բոլորս փափաքեցանք որ քանի մը օր մնար մեր մէջ, իր երգին թովչութեանը տակ պահելու մեզ, մնար մինչեւ կիրակի, պատարագէր, երգէր, խօսէր ու պատմէր: Ջմերժեց: Կիրակի օր փոխանակ պատարագելու, Ս. Պատարագը երգեց, իր աննման ձայնին հմայքին տակ պահելով բոլորս:

Խոստացաւ կարճառօտ յայտագրով երգահանդէս մը տալ, պաշտամունքէն վերջ, Ազգային Թատրոնին մէջ: Քաղաքին ամբողջ Հայութիւնը սօսիի մը չափ բարձր ու չքեղ իր հասակին կը հետեւէր, ամէն տեղ: Թէ՛ եկեղեցւոյ մէջ պատարագի ատեն, եւ թէ Թատերաբեմին վրայ, երգահանդէսի ժամուն, 13 տարեկան պատանի մը, մեր

դպրոցի Դ. դասարանէն, իր ուշադրութիւնը գրաւեր էր: Իրիկունը, ընթրիքի պահուն, Վարդապետը ինծի ըսաւ.

- Այդ տղեկը ապագայ ունի. աշխատէ՛ զինքը Էջմիածին ղրկել...: Մնացեալ բառերը, յուզումէն, կորսուեցան իր աղամանդէ հիւսուած հագագին մէջ:

Էսկի-Շէհիրէն քանի մը ժամ անդին, Կուտինայի մէջ 13 ամեայ տղեկ մըն ալ ինքն էր, երբ օր մը իր բնատուր ձայնի քնքշութեան եւ չնորհներուն համար ղրկուեցաւ Էջմիածին, օր մը դառնալու համար իր ցեղին մեծագոյն աստղերէն մէկը: Բայց ո՞վ չէ դիտած, ամառ գիշեր, երկինքին վրայ փայլող հազարաւոր աստղերը: Ո՞վ պիտի սիրէր քանի մը աստղով միայն զարդարուած երկինք մը:

Իմ կեանքիս հոգեկան ամենէն հրճուալի պահը թերեւս եղած է ա՛յն, երբ իր ընտրած չնորհալի սանը, խոստմնալից, բարի, դասերուն մէջ միշտ առաջինը, դէմքով սիրուն, ղրկած եմ Էջմիածին, Կոմիտասի պէս, արձանագրուելու համար Գէորգեան Հոգեւոր Ճեմարանը: Աւա՜ղ, որ 1915-ի եւ անոր յաջորդող դժբախտ տարիներու իրադարձութիւնները, ամէն տեղ, խափանեցին ամէն երազ: Հակառակ ասոնց, սակայն, ան կրցաւ մեծ յաջողութեամբ աւարտել Ճեմարանի Դասարանական ու Լսարանական ընթացքները, ու կրցաւ արիւնի եւ կրակի մկրտութիւններէ վերջ վերապրիլ:

Բարիզի Ժան Կուժօն փողոցի Հայոց Եկեղեցին, չատ անգամներ կը լսէ անուշ ձայնը անոր՝ որ Կոմիտաս Վարդապետի աննման սրտովը, ուզուեցաւ որ Էջմիածին երթայ, ու...:

Հալէպ

Հայաստանի կոչնակ, չաբաթաթերթ, Նիւ Եորք, 15 Հոկտեմբեր 1938, ԼԸ. տարի, թիւ 42, էջ 994

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒ

ՈՒՏԻ ՀՐԱՆԴ ՔԷՆՔԻՒԼԵԱՆ

Երեք խտասալիկներ կը խտացնեն մեծանուն ուտահար, երգիչ եւ երաժըշտահան Հրանդ Քէնքիւլեանի արուեստը.



ԽՈՐԱԳԻՐ՝ Udi Hrant [Ուտի Հրանդ]
ԿԱՏԱՐՈՂ՝ Հրանդ Քէնքիւլեան (ուտ եւ մեներգ)
ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՎԱՅՐ ԵՒ ԹՈՒԱԿԱՆ՝ Նիւ Եորք, 1950
ԸՆԿԵՐՈՒԹԻՒՆ՝ Traditional Crossroads (Նիւ Եորք)
ԽՏԱՍԱԼԻԿԻ ԹԻՒ՝ 4265
ԱՐՏԱԴՐՈՒԹԵԱՆ ԹՈՒԱԿԱՆ՝ 1994



ԽՈՐԱԳԻՐ՝ Udi Hrant: The Early Recordings, Volume I [Ուտի Հրանդ. սկզբնական շրջանի ձայնագրութիւնները, Ա. հատոր]
ԿԱՏԱՐՈՂ՝ Հրանդ Քէնքիւլեան (ուտ, մեներգ եւ ջութակ)
ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՎԱՅՐ ԵՒ ԹՈՒԱԿԱՆ՝ Իսթանպուլ, 1920-1950-ականներ
ԸՆԿԵՐՈՒԹԻՒՆ՝ Traditional Crossroads (Նիւ Եորք)
ԽՏԱՍԱԼԻԿԻ ԹԻՒ՝ 4270
ԱՐՏԱԴՐՈՒԹԵԱՆ ԹՈՒԱԿԱՆ՝ 1995



ԽՈՐԱԳԻՐ՝ Udi Hrant: The Early Recordings, Volume II [Ուտի Հրանդ. սկզբնական շրջանի ձայնագրութիւնները, Բ. հատոր]
ԿԱՏԱՐՈՂ՝ Հրանդ Քէնքիւլեան (ուտ եւ մեներգ)
ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՎԱՅՐ ԵՒ ԹՈՒԱԿԱՆ՝ Իսթանպուլ՝ 1920-1950-ականներ, Նիւ Եորք՝ 1950
ԸՆԿԵՐՈՒԹԻՒՆ՝ Traditional Crossroads (Նիւ Եորք)
ԽՏԱՍԱԼԻԿԻ ԹԻՒ՝ 4271
ԱՐՏԱԴՐՈՒԹԵԱՆ ԹՈՒԱԿԱՆ՝ 1995

Երեքն ալ լոյս տեսած են Հարոլտ Յակոբեանի ջանքերով, որ գրած է նաեւ խտասալիկներուն ուղեկցող գրքոյկները:

Հրանդ Քէնքիւլեան ուտի նուագի նորարար մըն էր: Հարոլտ Յակոբեան կը գրէ՝ թէ ան կը մտցնէ նոր արհեստավարժութիւններ (techniques), ինչպէս՝ ձախ ձեռքի pizzicato-ն, երկու ուղղութեամբ կամիթահարում (փոխանակ միայն դէպի վար հարուածներուն), double stop-ներ, զոյգ լարերու լարուածք ութեակ տարածութեամբ, եւլն.[1]:

Իր շատ մը երգերն ու գործիքային ստեղծագործութիւնները մնայուն տեղ գրաւած են արեւելեան նուագացանկին մէջ:

Ծնած է 1901-ին, Իսթանպուլի մօտ: Եղած է ի ծնէ կոյր: 1915-ի ջարդերուն իր ընտանիքին հետ կ'ապաստանի Կոնիա, ուր կ'երգէ եկեղեցիի երգչախումբին մէջ, կը ծանօթանայ եկեղեցական երաժշտութեան հետ եւ կը սկսի սորվիլ ուտի նուագածութիւնը:

1918-ին ընտանիքին հետ կը փոխադրուի Ատաբազար եւ ապա կը հաստատուի Իսթանպուլ: Այստեղ կ'ուսանի նշանաւոր երաժիշտներու հետ՝ Քէմանի Յակոբոս Այվազեան, Տիգրան Քացախեան եւ Ուտի Գրիգոր Պէրպէրեան:

Նկատի ունենալով իր կուրութիւնը, անկարելի կ'ըլլայ աշխատանք գտնել համոյթներու մէջ, որով նիւթական մուտք մը ապահոված ըլլալու համար կը մենանուագէ սրճարաններու մէջ, մինչեւ որ Շերիֆ Իչլի օր մը կը նկատէ իր նուագը եւ զայն կը հրաւիրէ մասնակցելու իր խումբին:

1950-ին, յոյն-ամերիկացի հարուստի մը կողմէ կը հրաւիրուի Նիւ Եորք, որպէսզի քննուի աչքի մասնագէտներու կողմէ: Բժիշկները անկարող կ'ըլլան օգնել: Բայց այդ ժամանակ Նիւ Եորքի, Պոսթոնի, Տիթրոյթի, Լոս Անճելըսի եւ Ֆրեզնոյի մէջ կու տայ նուագահանդէսներ եւ կը զբաղուի ուտի դասաւանդումով: 1950-ին, Նիւ Եորքի մէջ կը տպագրուի իր յուշերը[2]:

Վերադառնալով Իսթանպուլ, իբրեւ մենակատար կը նուագէ Իսթանպուլի Ձայնասփիւռէն, կը նուիրուի ուտի եւ երգեցողութեան դասաւանդումի, կը կազմէ երգչախումբ: 1963-ին նուագահանդէսներով կը շրջագայի Փարիզ, Պէյրութ, Յունաստան եւ Ամերիկա: Երեւանի մէջ կու տայ նուագահանդէս մը՝ Ֆիլհարմոնիայի Դահլիճին մէջ, խուռներամ երաժշտասէր հասարակութեան մը առջեւ:

Վերջին նուագահանդէսը տեղի կ'ունենայ 1978 Ապրիլին, Իսթանպուլի Սեւեան Սրահին մէջ, ի նպաստ Ս. Փրկիչ Հիւանդանոցին: Քաղցկեղի դէմ երկար պայքարէ մը ետք, կը մահանայ 1978 Օգոստոս 29-ին, մնայուն համբաւ մը թողելով՝ իբրեւ Թուրքիայի ամենահռչակաւոր ուտահարներէն եւ երաժշտահաններէն մէկը[3]:

Առաջին խտասալիկին գործերը ձայնագրուած են Միացեալ Նահանգներու 1950-ի այցելութեան ժամանակ: Բոլորն ալ ձայնագրուած են անձնական դասերու ընթացքին, Նիւ Եորքի իր պանդոկին մէջ:

1.-Հարոլտ Յակոբեանի գրութիւնը խտասալիկներու գրքոյկներուն մէջ:

2.-Հրանդ Քէնքիւլեան, *The Life of an Artist* [*անգլերէն՝* Արուեստագէտի մը կեանքը], Նիւ Եորք, 1950:

3.-Կենսագրական այս տեղեկութիւնները վերցուցած եմ խտասալիկներու գրքոյկներու Հարոլտ Յակոբեանի գրութիւններէն:

Իր յօրինումներէն կը բովանդակէ ուտի 6 *թաքսիմ՝ րասթ, հիճազ, հիւսէյնի, նէհավէնտ, սապա* եւ *հիզզամ*, երկու *չարքը*՝ «Տիլերիմ սէն» *րասթ* եւ «Քարշլամա» *հիճազ*, եւ թուրքերէն *չարքըի* մը միացած հայերէն *Յոգնած, տրտմած* երգին: Ասոնցմէ զատ կը գտնուին *Հայկական պար* մը, Թադէոս Էֆէնտիի *սազ սէմայի սուզինաքը* եւ *փեշրեւ քիւրտի հաճազքեարը*, Նիքոլաքիի *մահուր սազ սէմային* եւ Եուսուֆ Փաշայի *սազ սէմայի հիճազը*: Ընդամէնը՝ 14 գործ:

Հակառակ անհատական միջոցներով կատարուած ձայնագրութիւններուն, ձայնին որակը հրաշալի է: Յստակօրէն կը լսուին վարպետ ուտահար-կատարողին գունային չերտաւորումները, դասութաւորումի (phrasing) նրբութիւնը, բովանդակային բազմազանութիւնը, ինչպէս նաեւ երգեցողութեան մեղմ, սահուն ոճը: Ոչ անպայմանօրէն ձայնագրուած բազմացումի եւ տարածումի համար, այստեղ կը զգացուի կատարողին անմիջականութիւնն ու բնականութիւնը: Հրանդ տեղ-տեղ կը ներկայացնէ նուագելիք գործին խորագիրը կամ ձօն մը կ'արտասանէ իր աշակերտներէն մէկուն:

Երկրորդ եւ երրորդ խտասալիկները վերարտադրութիւններն են 78 չրջանով (78 rpm) սկաւառակներուն: Ձայնագրութիւններուն մեծ մասը կատարուած է Իսթանպուլի մէջ եւ արտադրուած Միացեալ Նահանգներու մէջ՝ Balkan, Istanbul, Yildiz, Perfectaphone, Victor եւ Standard Orthophonic ընկերութիւններուն կողմէ, իսկ մնացած մասը ձայնագրուած է 1950-ին, Միացեալ Նահանգներու մէջ ու արտադրուած Oriental Moods եւ Smyrnaphon ընկերութիւններուն կողմէ:

Անոնք Հրանդի յօրինումներէն կը բովանդակեն մենանուագ ուտի 11 *թաքսիմ՝ չեթարապան, սուզինաք, սապա, հիճազ չիֆթէ քիրիշ, հիզզամ* (2 հատ), *նէվա հիճազ, նիհավէնտ, քիւրտիլի հիճազքեար, հիւսէյնի* եւ *հիճազ*, մենանուագ ջութակի 2 *թաքսիմ՝ հիզզամ* եւ *հիճազ*, եւ հայերէն ու թուրքերէն երգեր՝ *Սրտիս վրայ քար մը կայ, Սիրուն աղջիկ, Գիշեր ցորեկ, Քալպիմտէ եարան, Սանա օլան աչքիմի, Նէ չափքին տուտադին, Մէհթապա սորտում, Կեչմիշ կիւզէլ կիւնլէրի, Հասթայիմ եաշիեօրում, Սեվտալիեիմ, Տերտիմին տերմանի եօք* եւ *Սենսիզ նիտէմ* ուտի կամ համոյթի նուագակցութեամբ: Բոլոր պարագաներուն ալ ուտահարը, ջութակահարը եւ մեներգիչը Հրանդն է:

Ասոնցմէ զատ, ձայնագրուած են *Էկին հաւասի* եւ *Ուրֆա հաւասի* երգերը մեներգի եւ ջութակի համար, ուր դարձեալ թէ՛ մեներգիչը եւ թէ՛ ջութակահարը Հրանդն է: Այլեւ ուտի մենակատարութեամբ Հրանդ կը նուագէ Թադէոս Էֆէնտիի *սազ սէմայի հիւսէյնին*, իսկ համոյթի կատարումով եւ Հրանդի ուտի նուագածութեամբ կը հնչեն *Հայկական պար, Չիֆթէ թէլլի* (երկու տարբերակ) եւ *Անատոլ օյուն հաւասի*:

Oriental Moods ընկերութեան համար առաջնային կարեւորութիւն ունէր իր արտադրութիւններուն առեւտրական տարածումը: Այս ընկերութեան համար Հրանդ կը ձայնագրէ Քէմանի Արթաքիի, Պիմէն Շէնի, Թանպուրի Ճեմիլ Պէյի եւ ուրիշներու գործիքային ստեղծագործութիւնները, մշակուած ուտի, ջութակի եւ դաշնակի համար: Ընկերութիւնը այս արեւելեան գործերուն կու տայ չուկայական անուանումներ՝ *Memories of the Dardanelles* (Տարտանէլի յիշատակներ), *Dancing Maidens* (Պարող աղջիկներ), *Hrant's Lament* (Հրանդին ողբը), *On the Shores of the Bosphorus* (Վոսփորի ծովեզերքը), *Near Eastern Airs* (Մերձաւոր արեւելեան եղանակներ) եւ *Fortune Teller's*

Dream (Բախտագուշակին երազը):

Թէեւ իբրեւ երգիչ կը տիրապետէ ձայնարտաբերումի բնականութեան ու մաքրութեան եւ ոճական հարազատութեան, իբրեւ ջութակահար՝ նուրբ արտայայտչականութեան, բայց, արդարեւ, Հրանդ Քէնքիլեանի բուն ներունակութիւնը կը մնայ ուտահարութեան մէջ, ուր անմիջապէս կարելի է նկատել գործիքի կատարեալ տիրապետում՝ զուգորդուած ուժի ու փափկութեան, կորովի ու քնքշութեան, զգայունութեան, խորաթափանցութեան եւ ախորժալուր հնչականութեան հետ:

Իսկ իբրեւ յանկարծաբանող՝ ունի երաժշտութիւնը մշտանորոգ կերպով առաջ մղելու կարողութիւն, իբրեւ երաժշտահան՝ քնարական յուզականութիւն:

Ինչպէս արեւելեան լաւագոյն երաժիշտները, Հրանդի արուեստին մէջ եւս չկայ արեւմտեան աշխարհին «ստեղծագործութիւն» հասկացողութեան գաղափարականացումը, այլ ամէն բան կը կազմաւորուի կատարումի միջոցով, կատարումի շնորհիւ:

Հ. Ա.

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՕՍՈՒԹԻՒՆ

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՏԻՊԱՐ ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ ՄԸ ՍՓԻՒՌՔԻ ՄԷՋ

Ծ*իծեռնակ* սովորութիւն չունի հրապարակախօսութիւններ գրել: Բայց սփիւռքի մէջ կան համատարած երեւոյթներ՝ որոնք անյետաձգելի մղում մը յառաջացուցին մէջս արտայայտուելու անմիջական լրագրական լեզուով, այսինքն՝ հրապարակախօսութեամբ: Հրապարակախօսութիւնը կը ներկայացնէ կենդանի կեանքը, առօրեան ու ներկան՝ որոնցմէ անկարելի է խուսափիլ:

Նկատի ունենալով որոշ նրբանկատութիւններ, պիտի չգործածեմ անուններ ու աղբիւրներ: Բայց կը վստահեցնեմ՝ որ յօդուածիս իւրաքանչիւր բառ իրականութիւն մըն է եւ սփիւռքի մէջ «արժանացած» է տպագրութեան:

Անցեալ տարի էր, երբ մեծայարգ թղթակիցի մը հարցուցի՝ թէ ինչո՞ւ երեք ամիս առաջ տեղի ունեցած ձեռնարկին կամ նուագահանդէսին մասին տակաւին չէ գրած իր լրագիրին մէջ: Պատասխանեց. «Կը սպասեմ միւս թերթի նկարագրականի հրապարակումին, որպէսզի նոյն բաները չգրեմ»: Իրականութեան մէջ, ես կը կարծէի որ 3-4 տասնամեակ է նոյն բաները կը կարդամ բոլոր նկարագրականներուն մէջ: Հաւանաբար, սխալած եմ: Եւ այս նոր լոյսին տակ, նորէն կարդացի այդ նկարագրականները: Այլեւս մեծապէս օգտուած ըլլալով անոնց բովանդակութենէն, ուզեցի քեզի՝ յարգելի քննախօսիդ, փոխանցել իմ նոր փորձառութիւնս եւ թելադրել քննախօսական մը գրելու «գաղտնիք»-ները՝ տիպար ունենալով մեր մամուլի նախընթաց բազմահարուստ փորձը:

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆԻՆ ՄՈՒՏՔԸ

Ամսաթիւին, ամիսին եւ տարեթիւին քով չմոռնաս աւելցնել նաեւ ձեռնարկի սկզբնաւորութեան ժամը: Բայց գրէ *մամուլ*ին մէջ յայտարարուած ժամը եւ ո՛չ թէ իրականը, գոված ըլլալու համար կազմակերպիչներուն չպահպանած ճշդապահութիւնը: Ի վերջոյ, կազմակերպիչները ի՞նչ յանցանք ունին երբ մասնակցողներէն մէկը տակաւին չէ ժամանած, կամ ունկնդիրները խուռներամ բազմութեամբ չեն հասած փոքրիկ դուռնէն ներս մտնել, կամ չափազանց կարեւոր հիւր մը բարեհաճած է կէս ժամ ուշացումով ժամանել:

Ապկէ ետք, անպայման հրատարակէ դպրոցական օրերդ յիշեցնող ներկայ-բացակայի ցանկը: Այստեղ չմոռնաս դնել իւրաքանչիւր ներկայի ամբողջական տիտղոսը, օրինակ՝ մեծարգոյ Տէր եւ Տիկին Փիլիպպոս Փիլիպպոսեան՝ տնօրէն Աֆղանիստանի Փառապանծ Ընկերակցութեան Քանտահարի հիւսիս-արեւելեան մասնաճիւղի օգտաշատ գրասենեակին, եւ այսպէս՝ որքան կրնաս երկար յորջորջումներով:

Եթէ սխալմամբ բացակայի մը անունը իբրեւ ներկայ յիշեցիր՝ վնաս չունի: Բայց չըլլայ որ ներկայի մը անունը բացականերուն կարգը անցընես: Ասանկ աններելի սխալի մը պարագային, լրագիրիդ անմիջապէս յաջորդ թիւին մէջ պարտադիր կերպով հրատարակէ վրիպակ մը՝ ներկային անունը ներկայ դնելով եւ հազար ներողու-

թիւն խնդրելով թէ՛ ենթակայէն՝ այս կարեւոր բացթողումին համար, եւ թէ՛ ընթերցողէն՝ իրեն թիւրիմացութեան մատնած ըլլալուդ համար:

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆԻՆ ԿՐԿՆԱԿԻ ՄՈՒՏՔԸ

Գաղութային երաժշտական ձեռնարկներուն մեծամասնութիւնը կը սկսի երկարբարակ գրուած բացումի խօսքով՝ ուր վեր կը հանուի տակաւին չկատարուած հանդէսին բոլոր բարեմասնութիւնները, կը բացայայտուի ձեռնարկին անչեղ կարեւորութիւնը, կը գովաբանուին բոլոր անոնք որոնք գործ ունեցած են կամ չեն ունեցած ձեռնարկին հետ: Ուրեմն, անմիջապէս գնայ այս ընթերցողին քով եւ վերցուր կարդացածին պատճէնը: Առանց սրբագրելու հայերէն լեզուին դէմ կատարած մեղանչումները՝ քանի որ ժամանակ չունիս գրածը կարդալու, նոյնութեամբ տպէ զայն:

Այսպէս, զոյգ «մուտք»-երուն շնորհիւ կ'ունենաս ամուր, ազդեցիկ սկզբնաւորութիւն մը:

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐ

Ձեռնարկի մը չերթաս առանց լուսանկարիչի: Պատուիրէ իրեն նկարահանել առաջին շարքի բոլոր նստողները: Եթէ շարքը երկար է՝ թող երկու հատ նկարահանէ: Երեք հատ ալ կրնաս նկարահանել տալ: Որքան որ շատ նկարներ ունենաս, այնքան աւելի դիւրութեամբ քննախօսականիդ ծաւալը կ'երկարի եւ բովանդակութիւնը հարստանալով կը խորանայ: Իւրաքանչիւր նկարին տակ նորէն նոյն մանրամասնութեամբ յիշէ նստողներուն անունները՝ ձախէն աջ: Ցաւալի վրիպակներ երբեմն կը պատահին եւ ձախէն աջ նշած անուններդ սխալմամբ աջէն ձախ կը դնես: Մի՛ մտահոգուիր: Այդ նկարները դիտելու համար ընթերցողը նոր, լայն ակնոցներու պէտք ունի: Բայց երբեմն ալ գէշ բախտէդ լուսանկարը բաւական յստակ կ'ըլլայ եւ տպելէդ առաջ կը նկատես՝ որ կարեւոր ներկայ մը բացակայ է անկէ: Հաւանաբար, այդ պահուն անյետաձգելի մղումով մը կամ բջիջային հեռախօսի կարեւոր խօսակցութեան մը համար ստիպուած եղած է ժամանակաւորապէս մեկնիլ սրահէն: Դարձեալ մի յուզուիր: Նկարին տակ, ձախէն աջի ենթադրեալ կարգով աւելցուր իր անունը, փակագիծերու մէջ չեշտելով որ թէեւ աթոռը պարապ է, բայց անոր վրայ նստող ազգայինը վստահօրէն ներկայ էր ձեռնարկին: Այսպէս գոնէ լուսանկարներուդ եւ գրած առաջին մուտքիդ միջեւ կը գոյանայ կատարեալ ներդաշնակութիւն:

ՆԿԱՐԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

Յօդուածի 90 տոկոսին մէջ ներկաներուն անունները յիշելէդ, բացումին խօսքը արտատպելէդ եւ լուսանկարները հրատարակելէդ ետք՝ քեզի բաւարար տարածութիւն կը մնայ ազատօրէն արտայայտելու ղեղուն միտքերդ:

Օր մը, սփիւռքահայ թղթակից մը ինծի ըսաւ՝ թէ ամէն ճիշդ բան չի գրուիր: Կը հարցնեմ՝ ամէն ճիշդ բան չի՞ գրուիր թէ ամէն բանի հակառակը կը գրուի:

Այսպէս, եթէ փոքրիկ մը կամ պատանի մը կամ երիտասարդ մը դաշնակի վրայ նուագէ Պէյէրի տասն ձայնանիշէ բաղկացած Վարժութիւնը՝ քսան սխալով, վեր հանէ իր հմուտ նուագածութիւնը եւ վարժ մատները: Իսկ եթէ նուագողը Հայաստանէն եկած է՝ որ հայրենիքի մէջ մէկ ելոյթ մը անգամ չէ ունեցած, կոչէ՝ «հայրենի դաշնակահար»:

Զմռոնաս ամէն անգամ յիշել «շնորհալի արուեստագէտ» կոչումը դաշնակահա-րի մը՝ որ Պէյէրի առաջին գիրքէն անդին չէ անցած:

Եթէ ներկայ գտնուեցար ողբերգական երաժշտա-թատերական բեմադրութեան մը՝ որ խնդացնելու յատկութիւն ունէր, գրէ որ ներկայացումը որքան տխրեցուց եւ յուզեց ներկաները: Եթէ ներկայացումը կատակերգութիւն մըն էր եւ կրցաւ լացնել քեզի, գրէ որ ժողովուրդը մարեցաւ խնդալէն:

Ուշադրութիւն ըրէ՝ որ գոնէ գրելիք ձեռնարկիդ յայտագիրին մէջ յիշուած գործե-րուն եւ երաժշտահաններուն անունները ճիշդ ընդօրինակես կամ տառադարձես, օրինակ՝ Կարէն Խաչատրեանի գործը չներկայացնես իբրեւ Արամ Խաչատրեան, իսկ քու կողմէդ երաժշտահանին մասին տեղեկութիւն տուած ատենդ չգրես՝ որ Արմէն Տիգրանեան ծնած է Փարաւոններու երկիր Աղեքսանդրիայի մէջ, Ալեքսանդրապոլը չփոթած ըլլալով Աղեքսադրիայի հետ:

Բայց ի՞նչ ընես՝ եթէ արեւմտահայ լեզուն վառ պահող սփիւռքահայ վարժարա-նի երաժշտական ձեռնարկի մը տպուած յայտագիրին մէջ օտար երաժշտահաններուն անունները կա՛մ արեւելահայերէն հնչիւնաբանութեամբ տառադարձուած են՝ Բետ-հովէն, Շոպէն, եւ կա՛մ նոյն անունին կէսը արեւելահայերէն, կէսը արեւմտահայերէն, օրինակ՝ Պականինի, փոխանակ արեւմտահայերէն Փականինիի կամ արեւելահայե-րէն Պագանինիի: Իսկ ի՞նչ տարբերութիւն: Ո՛չ դուն լսած ես այս երաժշտահաններուն մասին, ո՛չ ունկնդիրը, ո՛չ ընթերցողը եւ մանաւանդ՝ ո՛չ ալ նուագողը:

Այս առիթով յիշեցի դէպք մը: 16 տարեկան էի: Այդ ժամանակ երաժշտական պզտիկ բաներ մը կը յօրինէի: Օր մըն ալ որոշեցի անոնցմէ մէկը նուագել հանրու-թեան առջեւ: Չեմ գիտեր ինչու ամչցայ իմ անունս յայտարարել իբրեւ գործին հեղի-նակ եւ յայտագիրին մէջ տպագրել տուի չինծու անուն մը: Ձեռնարկին մասին գրուե-ցաւ երկու քննախօսական: Երկուքին մէջ ալ չեշտուեցաւ՝ որ ես նուագեցի միջազգա-յին հռչակաւոր երաժշտահանի մը գործը...:

Գաղութային տարողութեամբ համեստ նուագահանդէս մը նկարագրէ զգայա-ցունց ածականներով, ինչպէս՝ «փառահեղ», «հրաշագեղ», «խելացնոր», իսկ դուր-սէն հրաւիրուած հրաշալի արուեստագէտի մը ելոյթը՝ պարզապէս «յաջող», քանի որ գաղութիդ մարդը կամ իր ծնողքը ստիպուած է լաւ նուիրատուութիւն մը ընել, մինչդեռ օտարէն բան մըն ալ դուրս չի գար:

Քանի որ հայրենասէր անձ մըն ես եւ տարուած ես ազգային մտահոգութիւննե-րով, Հայաստանէն եկած դաշնակահարի մը ելոյթին մասին գրէ՝ թէ Տեպիւսիէն գործ մը նուագեց «հայաշունչ մեկնաբանութեամբ»:

Դաշնակի նուագածութեան մը մասին գրէ՝ որ նուագողը «աւելցուց երաժշտա-բոյր մթնոլորտ», տիպար օրինակ հանդիսանալով նկարչութեան, ասմունքի եւ թատ-րոնի քննախօսներուն գրելու՝ «նկարչաբոյր», «բանաստեղծաբոյր» եւ «թատերա-բոյր»:

Երգչախումբի երգահանդէսի մը համար նկարագրէ խմբավարի «կախարդական ճպոտ»-ին հրաշքները՝ փաստած ըլլալու համար երկու կէտ: Ա.- Խմբավարը Սքալայի եւ Մեթրոփոլիթընի խմբավարներէն շատ աւելի մեծ ընդունակութիւններ ունի, քանի որ անոնք իրենց ողջ գործունէութեան ընթացքին չեն յաջողած «կախարդական» ածականին արժանանալ քննադատներուն կողմէ: Քանզի տաղանդները կը չափուին քննադատներու շռայլած ածականներու որակական յատկանիշներով: Բ.- Այդ երեկոյ,

սփիւռքահայութիւնը հիմք դրաւ խմբավարական միջազգային արուեստի նոր դպրոցի մը, քանի որ, որքան գիտեմ, խմբավարները մինչեւ այդ օրը երբեք չէին մտածած «ճպոտ» գործածել:

Եթէ ամբողջ նուագահանդէս մը պէտք է նկարագրես եւ գիտցած ածականներդ չբաւեցին, ընդօրինակէ 50-60 տարի առաջ գրուած քննախօսականներէ երկար նախադասութիւններ:

Երբեմն ալ հայերէն աղբիւրներդ կը հատնին եւ կ'ուզես եւրոպական գրութիւն մը հայերէնի թարգմանել: Ուշադիր եղիր որ թարգմանած հայերէնդ հետեւեալէն քիչ մը աւելի լաւ ըլլայ.

Երաժշտական ստեղծագործութեան մէջ «կան հաւասարակշիռ պահեր, կրկնական գաղցրանուագ [եւ ոչ՝ քաղցրանուագ, Հ. Ա.] յառաջընթացներ եւ նուազ երաժըշտական պատեհութիւններ՝ խորութիւն, յուզումնային պարունակի համար»:

Կամ, օփերայի նուագախումբը «բացառաբար կարգ մը անվայելուչ պահեր ունեցաւ բեմահարթակին եւ գետնավայրին միջեւ վերջին արարին», եւլն. եւլն.:

Միշտ գրէ՝ որ ձեռնարկը ունեցաւ «աննախադէպ յաջողութիւն»: Մայրերու տօները, Վարդանանցները, Փառատօն – Ծաղկատօները, անկախութեան – ոչ-անկախութեան ձեռնարկները, պարահանդէսները, փառք Աստուծոյ, սփիւռքի մէջ կը կրկնուին ամէն տարի՝ ուր երաժշտութիւնը պարտադիր երեւոյթ մըն է, եթէ, բնականաբար, երաժշտութիւն կը սեպես կատարուածը: Երեւակայէ ամէն տարի նոյն ձեռնարկը «աննախադէպ» յաջողութիւն ունենայ: Կը նշանակէ՝ ամէն տարի մեծ, շատ մեծ յառաջդիմութիւն կ'ունենան գաղութները: Տասը տարի եւս «աննախադէպ»-օրէն զարգանանք եւ կը կարողանանք Ղարաբաղն ալ գրաւել, Հայաստանն ալ, աշխարհն ալ:

Մի՛ յուզուիր՝ եթէ երթեւեկութեան խճողութեան պատճառով ուշ հասար ձեռնարկին: Քովի նստողիդ հարցուր փախցուցածիդ մասին: Եթէ բան մը ըսաւ՝ վստահիր իրեն: Եթէ չուզեց քեզի օգնել՝ հոգ մի ըներ եւ բան մը գրէ: Կը կարծե՞ս որ քննախօսականիդ ընթերցողը (եթէ Աստուած տայ ընթերցող մը յայտնուի)՝ որ ներկայ եղած էր ձեռնարկին, պիտի նկատէ սխալ տեղեկութիւնդ երեք ամիս ետք: Բեմին վրայ կատարուածը շատոնց մէկ ականջէն մտած միւսէն դուրս ելած է: Յաճախ նոյնիսկ այդ մէկ ականջին ալ չէ հասած՝ միքրոֆոններուն յայտարարած գործադուլութեան հետեւանքով: Հետաքրքրական է, ասկէ մէկ դար առաջ հասարակութիւնը ինչպէ՞ս բառ առ բառ, նոթա առ նոթա կը լսէր բեմին վրայ կատարուածը, երբ դեռ միքրոֆոն չէր հնարուած:

Եթէ ձեռնարկին օրը զբաղած ես անձնական շահութաբեր գործով մը կամ եթէ թեթեւ գլխացաւ մը կը զգաս, ինքզինքդ նեղի մի դներ ներկայ գտնուելու: Տպուած կամ մամուլին մէջ նախապէս յայտարարուած յայտագիրին նայելով գրէ քննախօսականդ, քանզի ներկայ գտնուեր ես թէ ոչ՝ նոյն բաները պիտի գրես: Թէեւ ընդհանուր նախընթաց փորձառութիւնդ կ'ըսէ՝ թէ տպուած յայտագիրներուն կէսը չի կատարուիր ներկայացումին օրը, բայց, ինչ ընես, ստիպուած ես կատարուածն ալ չկատարուածն ալ գրել, քանի որ ներկայ գտնուող քու բարեկամդ՝ որ պէտք էր քեզի յուշէր այդ օրուայ կատարուած-չկատարուածին մասին, արդէն երեք ամիս է որ մոռցած է տեղի ունեցածը: Ի՞նչ կը փոխուի ընթերցողի կեանքէն՝ եթէ Գահիրէի մէջ, Խաչատրեանի 100-ամեակի նուագահանդէսին համար գրեցիր որ կատարուեցաւ *Սպարտակի*

Ատաճիոն, նոյնիսկ եթէ վերջին վայրկեանին, կամքէ անկախ թէ կախեալ պատճառներով չնուագուեցաւ այս գործը:

Այս բոլոր դժուարութիւններէն գերծ կը մնաս՝ եթէ նուագահանդէսին կատարողը ի՛նքը գրէ քննախօսականը՝ վեր հանելով ի՛ր բազում բարեմասնութիւնները: Առանց կարդալու յօդուածը՝ քու ստորագրութիւնդ դիր յօդուածին տակ եւ խիզախօրէն տպագրէ զայն:

Վերջերս նուագահանդէսի մը տպագրուած յայտագիրը անցաւ ձեռքս: Առաջին գործին համար գրուած էր ճիշդ այսպէս. «Մոցարթ - Sonate in Si Bemol Mayeur»: Ուրեմն, «Մոցարթ»-ը՝ հայերէն, «Sonate»-ը՝ ֆրանսերէն, «in»-ը՝ անգլերէն, «si»-ն՝ ֆրանսերէն, «Bemol»-ը՝ ֆրանսերէն, մէկ ուղղագրական սխալով (պէտք է ըլլայ՝ «Bémol»), «Mayeur»-ը՝ ֆրանսերէն, մէկ ուղղագրական սխալով (պէտք է ըլլայ՝ «Majeur»): Մէկ խօսքով, վեց բառ՝ երեք լեզուով եւ երկու ուղղագրական սխալով: Հիմա նայէ որ քննախօսականդ գրած ատենդ սխալ մըն ալ դո՛ւն չաւելցնես քու կողմէդ:

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆԻՆ ԱՒԱՐՏԸ

Աւարտ-եզրակացութիւնդ պէտք է ունենայ երեք գլխաւոր փուլեր.

ա.-Ընդգծէ՝ որ ներկաները բուռն ծափահարութիւններով գնահատեցին ելոյթ ունեցողները, նոյնիսկ եթէ 100 հոգի ընդունող սրահին մէջ ներկայ էր 10 հոգի:

բ.-Մասնակցողներուն մաղթէ նորանոր յաջողութիւններ եւ յայտնէ քու ջերմագին շնորհաւորութիւններդ:

գ.-Ի վերջոյ, նոր բան մը եւս ըսած ըլլալու համար գրէ՝ թէ ներկաները մեկնեցան ուրախ տրամադրութեամբ, յաջորդ տարի դարձեալ հանդիպելու ցանկութեամբ:

Ուրիշ եզրակացութիւն մըն ալ կրնաս յանգիլ՝ եթէ կազմակերպիչները բարի եղած ըլլան ձեռնարկէն ետք կազմակերպել ճաշկերոյթ մը: Զմոռնաս խոշորացոյցի տակ առնել հրամցուած ճաշերուն ճոխութիւնը, առատութիւնը եւ համեղութիւնը: Ճաշացուցակի մանրամասն նկարագրութենէն ետք արդէն կրնաս փոխել յօդուածի եզրակացութեան երրորդ մասին բնոյթը, գրելով՝ թէ ներկաները սրահէն դժուարութեամբ բաժնուեցան կուշտ ու կուռ որովայններով եւ անսպասման յաջորդ տարի վերստին հանդիպելու անդուլ վճռականութեամբ:

Ասոնցմէ ետք կը մտածես, թէ ի՞նչ նկատի ունէր վերոյիշեալ թղթակիցը՝ երբ կ'ըսէր «նոյն բաները չգրեմ»: Ըսեմ քեզի: Նկատի ունէր «աննախադէպ» բառին փոխարէն գործածել «աննախընթաց», «շնորհալի»-ին փոխարէն՝ «շնորհաշատ», «հմուտ»-ին փոխարէն՝ «վարպետ», «բուռն ծափահարութիւններ»-ուն փոխարէն՝ «ուժեղ ծափողջոյններ», «ներկաները ուրախ տրամադրութեամբ մեկնեցան»-ի փոխարէն՝ «հասարակութիւնը երջանիկ տպաւորութեան տակ հեռացաւ»...:

Ե՞ՐԲ, Ի՞ՆՉ ԵՒ ՈՐՈ՞ՒՆ ՔՆՆԱԴԱՏԵԼ

Վերոյիշեալ դրոյթները լաւ մը սերտելէ եւ անթիւ անգամներ անշահախնդիրօրէն գործադրելէ ետք, շատ քիչ անգամներ պէտք կը զգաս խօսք մը նետել մէկուն հասցէին, ոչ թէ որովհետեւ չես հաւնած իր ելոյթը, այլ պարզապէս կ'ուզես ցոյց տալ քու բարձր հմտութիւնդ եւ անսահման գիտութիւնդ:

Բայց չա՜տ, չա՜տ զգոյշ եղիր եւ լաւ յիշէ հետեւեալ պատուիրանները.

Զմօտենաս՝

1.-Մեծապատիւներուն, կամ իրենց ժառանգորդներուն, այլապէս իրե՛նք կը մօտենան քեզի մուրճ ու մանգաղով:

2.-Ամուր պաշտպաններ ունեցողներուն կամ ուժեղ պատսպարեալներուն, այլապէս խմբագրատուն մտնելով կը սպառնան դադրեցնել թերթը, յիշեցնելով օսմանեան կառավարութեան վերաբերմունքը Հայ լրագիրներուն հանդէպ:

3.-Յաւակնորդներուն, այլապէս պետութեան գրաւոր բողոք կը ներկայացնեն քու դէմդ եւ դատի կը կանչեն քեզի:

4.-Անտաղանդներուն, քանզի ի՞նչ ընեն որ այդպէս ծներ են:

5.-Նուագը կամ երգը տասն անգամ մոռցողին, քանզի իրենք ալ մարդ են եւ բոլորիս նման կրնան մոռնալ:

6.-Բաղաձայն երգողին, քանզի իր յանցանքը չէ ձայն չունենալը:

7.-Հայերէն երգին բառերը սխալ արտասանողին, քանզի ինք յանցաւոր չէ Հայկական դպրոց գացած չըլլալուն համար:

Այս բոլորէն ետք, «ե՞րբ, ի՞նչ եւ որո՞ւն քննադատեմ» պիտի հարցնես: Ըսեմ քեզի: Քննադատէ այն մարդը՝ որ ունի վերոյիշեալ յատկանիշներէն ոչ մէկը: Անվախօրէն քննադատէ մասնագէտին (professional), քանի որ իրական սակաւաթիւ մասնագէտները ո՛չ ժամանակ ունին քու գրածդ կարդալու եւ ո՛չ ալ մանաւանդ պատասխանել-սպառնալու: Բայց վստահ եղիր՝ որ այս մասնագէտը մօտէն կամ հեռուէն քու թերթիդ կուսակցութեան յարողներէն մէկը չըլլայ, այլապէս պարզապէս յօդուածդ պիտի չտպուի:

Նախընտրելի է նաեւ բացասական քննադատութեան պարագային գրչանուն մը ընտրես ստորագրութեանդ համար կամ բնաւ չստորագրես: Բայց քանի որ սփիւռքի մէջ գաղտնիքները կարճատեւ են, բուն անունդ շուտով կրնայ բացայայտուիլ: Այս պարագային, լաւ կ'ըլլայ առանց երկար մտածելու, քու թերթիդ կուսակցութեան ակումբին մէջ քանի մը անշուք գործեր նուագող կամ արտասանող, մասնագիտութեան ինչ ըլլալէն գաղափար չունեցող սիրողի մը հետ վարես մեծաշուք հարցազրոյց մը, ըսելու համար որ դուն գնահատել ալ գիտես, հոգ չէ թէ չափանիշները դիտաւորեալ, միտումնաւոր կերպով աղաւաղած ըլլաս: Կարեւորը՝ փրկեցիր անձդ:

Եթէ հայ մը կարողացաւ օտար շրջանակի մէջ մեծ դժուարութեամբ եւ յաջողութեամբ ներկայացնել հայ արուեստը, անպայման վարկաբեկէ անոր՝ քանի որ տուեալ հայ գաղութի ջոջերուն կարծիքը չէր հարցուցած կամ զանոնք մասնակից չէր դարձուցած այդ գործին: Իսկ երբ ճիշդ միեւնոյն գործը ներկայացնէ հայը՝ հայուն համար, տկար մակարդակով, բայց ջոջերուն գիտակցութեամբ ու հաւանութեամբ, փառաբանէ ամենուն, այլապէս կրնաս խայտառակուիլ ու կործանուիլ առ յաւէտ: Կեանքի օրէնքն է՝ կործանէ՛ բայց մի՛ կործանուիր:

Եթէ Եւրոպայի մէջ կը գտնուիս եւ միջին արեւելքցի մը կը համարձակի քու քաղաքիդ մէջ դասախօսութիւն տալ, համաձայնէ բարեկամիդ հետ որ դասախօսութենէն ետք անբարոյական հարցումներով եւ զրպարտութիւններով հեղեղէ երեկոյթը եւ ընդամէնը 15 հոգիէ բաղկացած ներկաներուն մէջ ծրագրուած կերպով քրքրէ յոյզերը, որպէսզի վերջն ալ կարողանաս քննախօսականիդ մէջ մեղադրել այս միջին արեւելքցին՝ որ եկեր է մեզի բաներ կը սորվեցնէ: Շատ լաւ գիտես՝ որ այդ «միջին արեւելքցի»-ն ո՛չ մէկ կերպ կրնայ «եւրոպացի»-իդ պատասխանել:

Եթէ Սան Ֆրանսիսքոյի մէջ *Արշակ Բ.* օփերան բացառիկ յաջողութեամբ բեմա-

դրուի եւ ձեռքիդ տակ ունենաս աւելի քան 50 յօդուած՝ գրուած օտար թերթերու մէջ, որոնցմէ քանի մը հատը վատ են եւ մեծամասնութիւնը՝ գերազանց, վերցուր քչաթիւ վատերը եւ փաստէ բեմադրութեան ձախողութիւնը, քանի որ քեզի չեն հրաւիրած ներկայացումին, կամ Սան Ֆրանսիսքոյի ղեկավարութիւնը քու կարծիքդ չէ հարցուցած այս կամ այն հարցին առնչութեամբ, կամ մասնակցողներէն մէկը քու ոխերիմ թշնամիդ է, կամ պարզապէս սիրտդ այդ օրը այդպէս ուզած է գրել: Կրնաս նաեւ նոյն *Արշակ Բ*.ի ներկայացումին մասին մանրամասնութիւններ պատմել, կենդանի պատկերներով նկարագրել բեմադրութիւնը՝ առանց ներկայ եղած ըլլալու ներկայացումներէն մէկուն: Քանզի քաջատեղեակ ես՝ որ Սան Ֆրանսիսքոյի նման մեծ, շատ մեծ օփերայի մը հետ գործ ունեցող անձ մը չունի քու «մակարդակդ» քեզի պատասխանելու:

* * *

Այսպէս, սիրելի քննախօս, յաղթահարած կ՚ըլլաս քննախօսութեան բոլոր դժուարութիւնները եւ կրնաս համարձակօրէն նետուիլ բաց ասպարէզ: Միայն չմոռնա՛ս՝ քննադատէ շատ, շատ քիչ անգամներ եւ անընդհատ յիշէ պատգամս՝ որքան գովես, այնքան կը շահիս: Կարեւոր չէ հինգ տասնամեակ ետք հէգ պատմաբան մը ինչ պիտի մտածէ քու մասիդ, ինչ պիտի գրէ քու մասիդ՝ երբ արդէն անդարձ հեռացած ես այս ողորմելի աշխարհէն եւ ժառանգ թողած քու յօդուածներդ: Բայց քաջ իմացիր՝ որ այդ պատմաբանը անպայման վաղ թէ ուշ պիտի գայ:

Անհամբեր կը սպասեմ յաջորդ եւ յաջորդ քննախօսականներուդ: Մեր մամուլը գրկաբաց կ՚ընդունի գրութիւններդ: Տեսնենք մամուլը դեռ որքա՜ն պիտի վխտայ քու այդ գրական հրաշալիքներովդ:

Կը կրկնեմ: Յօդուածիս անխտիր բոլոր օրինակները ընդունած եմ իրապէս տպուած յօդուածներէ եւ ոչ մէկ դրոյթ կը հանդիսանայ իմ տկար երեւակայութեանս արդիւնքը: Յարգելի ընթերցողին կը խոստանամ ամենայարմար առիթով բացայայտել բոլոր անուններն ու թուականները: Աս ալ ցոյց տուած ըլլալու համար գրութեանս արժանահաւատութիւնը...:

Հ. ԱՒԱԳԵԱՆ

ՆԱՄԱԿ ԽՄԲԱԳԻՐԻՆ

Յարգելի պր. Աւագեան,

Հետաքրքրութեամբ կը կարդանք *Ծիծեռնակ* երաժշտական հանդէսը, ուր գուտ երաժշտագիտական բովանդակութեան առընթեր՝ ակներեւ է ձգտումը անաչառութեան եւ առարկայականութեան:

Արդ, Ապրիլ 2005-ի թիւին մէջ կը գտնենք խմբավար Հայկ Սարգիսեանին նուիրուած յօդուած մը, ուր բաւականին ընդարձակ կերպով կ'անդրադառնաք նաեւ երիտասարդական շարժման մը,- 1975-ին սկիզբ առած իբրեւ Եղեռնի 60-ամեակի Երիտասարդաց Մարմին եւ նոյն տարին ու մինչեւ 1980 ստանձնած *Հոկտեմբեր* ամսագրի խմբագրութիւնը,- որուն մաս կազմած են այս նամակը ստորագրողները:

Ձեր անդրադարձը իր ընդհանուր գիծերուն մէջ ճիշդ ըլլալով հանդերձ, կը կարօտի կարգ մը սրբագրութեանց եւ լուսաբանութիւններու: Կու տանք համառօտագոյն կերպով:

Ա/ Շարժումը խմբում մըն էր երիտասարդներու, որոնք կը հաւատային անհատական միտքի ազատութեան: Շարժումին խորթ էր «առաջնորդ» հասկացողութիւնը: Երիտասարդներուն միտքէն իսկ չէր անցներ ընտրել նախագահ կամ ատենապետ, ալ ուր մնաց «ղրսեցի» մը ընդունիլ իբրեւ «ղեկավար» կամ «հոգեւոր հայր», ըլլար ան ձեր նշած պր. Մանուէլ Քէօսէեանը կամ ոեւէ ուրիշ անձ: Այո, Մ. Ք. եղած էր ուսուցիչ կարգ մը երիտասարդներու՝ Մելգոնեան Կրթական Հաստատութենէն ներս եւ ուսուցիչ էր պատանիներու Գալուստեան Վարժարանին մէջ: Շարժումին եւ Մ. Ք.ի միջեւ կար բարեկամութիւն եւ աշխոյժ վիճաբանութիւն:

Բ/ Շարժումին խօսնակը եղող *Հոկտեմբեր* ամսագիրը ունեցած է խմբագրական կազմ, սկիզբը եռանդամ, ապա՝ հնգանդամ, փոփոխուող անուններով, խուսափելու համար միակողմանիօրէն արտայայտուած որեւէ ուղղութիւնէ կամ կարծիքէ: Միւս կողմէ, «Ոեւէ հայ երիտասարդ կրնայ, իրաւունքը ունի *Հոկտեմբեր*-ի էջերը գործածելու, իր անձնական գաղափարներն ու համոզումները տարածելու համար, որքան ատեն որ իր ստորագրութիւնը չի զլանար, եւ լիովին կը ստանձնէ իր արտայայտած կարծիքներուն պատասխանատուութիւնը» (Վ. Գ., «*Հոկտեմբեր*ի հինգ տարիները», Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1979, թիւ 40-41, էջ 11): Այս շրջածիրին մէջ պէտք է դիտել նկարչական ցուցահանդէսի մը առիթով յարուցուած վէճը, որուն մասնակիցները կ'ըլլային Սիրվարդ Զարեան-Քէօսէեան («Ջերմօրէն Շնորհաւորելի (Գեղարուեստասիրացի ցուցահանդէսին առիթով)», Մարտ 1979, թիւ 32, էջ 11-13) եւ «Ջերմաչափը», Յունիս 1979, թիւ 35, էջ 9), Վ. Ֆրընճեան («Սիրվարդ Զարեան-Քէօսէեանին», Ապրիլ-Մայիս 1979, թիւ 33-34, էջ 17-20) եւ Վազգէն Տէր Յովհաննէսեան («Երկու խօսք», Ապրիլ-Մայիս 1979, թիւ 33-34, էջ 21):

Գ/ Երիտասարդական շարժումին «ձախողութիւնը» դուք կը գտնէք թէ է, ի միջի այլոց՝ «մասնակիցներուն հետեւողականութեան եւ ներքին կազմակերպուածութեան պակասը, անոնց միտումը աւելի շատ պահանջելու քան ստեղծելու, ժխտելու քան գործնականօրէն սրբագրելու» (էջ 25):

Արդ, 1/ «գործնականօրէն սրբագրելու» միտումով շարժումէն երիտասարդներ ուսուցչական պաշտօններ կը ստանձնէին հայկական վարժարաններուն մէջ: 2/ Նա-

եւ, ումը թիւերէ բաղկացած նկարազարդուած «Հեքիաթաչարք» մը կը հրատարակէին, վարժարաններէն ներս մանկական գրականութեան պակասը լրացնելու: 3/«Զախողութեան» բուն պատճառը տեղի, հաւաքավայրի չգոյութիւնն էր: Շարժումը խմբային աշխատանքով ուսումնասիրած, պատրաստած ու բեմ բարձրացուցած էր գրական-գեղարուեստական ձեռնարկներ՝ նուիրուած Աւետիք Իսահակեանին եւ Եղիշէ Չարենցին, նաեւ թատերական ներկայացում մը, ուր կը տրուէր միջազգային ու հայ թատրոնի հոլովոյթը: Արդ, փորձած ու հաստատած ըլլալով խմբային ստեղծագործական աշխատանքի արդիւնաւէտութիւնը, Հայ Գեղարուեստասիրաց Միութեան կազմակերպած երիտասարդաց Փառատօնին (6 Յունուար 1980), շարժումի անդամ՝ Նորա Երզնկացեանի երիտասարդութեան կողմէ արտասանուած խօսքով կ'առաջարկէր ակումբներուն «ազատութիւն տա(լ) երիտասարդներուն որպէսզի ստեղծեն իրենց միջավայրը – առանց որեւէ կաշկանդումի, վերին հսկողութեան, կամ նոյնիսկ հեռուէն եղած հետապնդումներու: ... Հայ մշակոյթը միայն խօսքով չի կրնար տարածուիլ, հայապահպանումը պէտք է ընդունիլ որպէս ստեղծագործական աշխատանք, իսկ այս կ'իրագործուի միայն ու միայն բացարձակ ազատութեան մէջ» (*Հոկտեմբեր,* Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1979, թիւ 40-41, Յաւելուած, էջ 3-4): Այս խօսքին մէջ արտայայտուած գաղափարները կը զարգացուին եւ տրամաբանական կառոյց կը ստանան «Հայապահպանումը որպէս ստեղծագործական աշխատանք» գրութեամբ, ստորագրուած հինգ երիտասարդներու կողմէ՝ Գէորգ Բրուտեան, Վարուժան Գազանճեան, Թովմաս Զաքարեան, Վանիա Էքսերճեան եւ Օհան Ճանիկեան (*Հոկտեմբեր,* Յունուար-Փետրուար 1980, թիւ 42-43, էջ 10-16):

Դ/ Իսկ «սխա՞լը» երիտասարդական շարժումին: Ծնունդ առնելով որպէս հակազդեցութիւն կուսակցական ակումբներու միջեւ եղած գժտութեանց եւ երիտասարդութեան հանդէպ ցուցաբերուած անտարբերութեան, շարժումը կը յուսար լուծումը տեսնել իր բարձրացուցած «Համերաշխութիւն, Համագործակցութիւն, Միասնականութիւն» նշանաբանին մէջ: Բայց արդէն 1979-ին, անդրադառնալով Գահիրէի թեմականի մասնակի ընտրութիւններուն, ուր աւանդական երեք կուսակցութիւնները երկրորդ անգամ ըլլալով կը ներկայանային միացեալ ցանկով, *Հոկտեմբեր,* «Ընտրութենէն ետք» խորագրուած խմբագրականով կը յայտնէր իր «մտահոգութիւնը որ երեք շրջանակները իրարու միջեւ բաժնելով թեմականի աթոռները, համերաշխական ոգիի պահպանման համար, աչք պիտի գոցեն իրարու կատարած սխալներուն» (Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1979, թիւ 40-41, էջ 2): Արդ, տարիները փաստեցին, որ մեր աչքերուն առջեւ տեղի ունեցածը համերաշխութիւն չէր, այլ՝ աթոռաբաշխում: Եւ հայապահպանումը որ այդ ժամանակ գոնէ բարձրաղաղակ կը հնչէր մեր բեմերէն, այսօր որպէս բառ իսկ թաղուած է, քանզի եթէ 1967-1978 տարիներուն ընթացքին Գահիրէի Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցիին մէջ տեղի ունեցած ամուսնութիւններուն 34%-ը խառն էր («Օտար ամուսնութիւններ», *Հոկտեմբեր,* Յունուար-Փետրուար 1979, թիւ 30-31, էջ 4-5), ազգային առաջնորդարանէն ստացուած տեղեկութեանց համաձայն այդ համեմատութիւնը 1979-2002 տարիներուն ընթացքին կրկնապատկուելով կը հասնէր 66%-ի: Եւ դեռ, պաշտօնական վիճակագրութեան համաձայն, Ս. Գրիգոր Եկեղեցիին մէջ մկրտուած եւ առաջնորդարանի մկրտութեան տոմարին մէջ արձանագրուած 1984-էն 1999-ի ծնունդներէն միայն 42%-ը 2001-2002 տարեշրջանին կը յաճախէին ազգային վարժարան (*Տե՛ս*՝ «Տեղեկագիր ներկայացուած Գահիրէի

պատկառելի Թեմական ժողովին նոյն ժողովին կողմէ ընտրուած Գահիրէի զոյգ ազգային վարժարաններու կրթական համակարգին վերաբերեալ հարցերը ուսումնասիրող յանձնախումբին»):

Ե/ Այսօր, քառորդ դար ետք, այս նամակը ստորագրողները կը մնան միշտ համոզուած միտքի ազատութեան եւ խմբային ստեղծագործական աշխատանքի զօրեղականութեան:

Յարգանքով՝

Թովմաս Զաքարեան
Վարուժան Գազանճեան

* * *

Նամակին բովանդակութիւնը պարտաղիր չէ որ արտայայտէ խմբագրութեան կարծիքը:

Ծիծեռնակ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 4530327 Fax : (202) 4522282